

DEL ROMANTICISME AL NOUCENTISME

ELS GRANS MESTRES DE
LA FILOGIA CATALANA I
LA FILOGIA CLÀSSICA A
LA UNIVERSITAT DE BARCELONA



AULA CARLES RIBA

A cura de

JORDI MALÉ

ROSA CABRÉ

MONTSERRAT JUFRESA

Publicacions i Edicions



U

UNIVERSITAT DE BARCELONA

B

Barcelona 2004

Milà i Fontanals, entre l'èpica i l'estètica

Carles Garriga

No es pot determinar exactament la mesura amb què les obres de Milà i Fontanals¹ sobre l'èpica romànica² han contribuït a la formació d'una idea del gènere. Abans que ell altres estudiosos ja hi havien treballat i, per tant, en alguns aspectes essencials, Milà respectava els protocols que la quasi incipient ciència romanística seguia regularment. Després, les coses no canvien gaire, i hom té la sospita que, almenys pel que fa a l'èpica, els esforços de molts investigadors s'han orientat a fer progressar els coneixements a fi de donar força provatòria a idees que els eren congenials. O dit d'una altra manera: l'estudi de l'èpica romànica, però també el de la medieval en general, s'ha anat construint sobre bases en una bona part alienes a les que es podrien desprendre de la documentació positiva disponible.

A *De la poesía heroico-popular castellana*³ el mateix Milà feia, en aquest sentit, unes reflexions reveladores: «hemos llegado al período en que este género de poesía, a efecto de multiplicadas causas, ha sido objeto de general estudio, en que, por más que se diga, la apreciación estética ha servido de base y de estímulo a la puramente científica. El conocimiento más inmediato y genuino de la antigüedad helénica, la investigación del origen y de la historia de las literaturas modernas, la adopción de asuntos de la edad media, siquiera en obras vaciadas en el molde neoclásico, la divulgación de Shakespeare, el gusto por la poesía popular escocesa e inglesa dispusieron los ánimos para estimar nuestros cantos nacionales, a lo que contribuyeron más tarde los actos de un pueblo que en defensa de sus aras y hogares resucitó el heroísmo de los antiguos tiempos».⁴

El «període» al qual es refereix és, naturalment, el seu, i d'aquesta manera, marca una divisió entre la bibliografia antiga i la moderna. La distinció és també tipogràfica: si bé els documents antics es presenten en ordre cronològic, és amb el

1. Qualsevol estudi sobre Milà i Fontanals és deutor dels monumentals treballs de M. Jorba: *Manuel Milà i Fontanals en la seva època*. Barcelona, 1984; *L'obra crítica i erudita de Manuel Milà i Fontanals*. Barcelona, 1989; i *Manuel Milà i Fontanals, crític literari*. Barcelona, 1991.

2. Per a un estudi de conjunt sobre Milà i l'èpica, vegeu W. H. Finke, *Manuel Milà y Fontanals: an Analytical Study of his Work and his Concept of Spanish Epic and «romance» Traditions*. Nova York, 1976 (Ph. D., ed. microfilm-xerografia).

3. M. Milà y Fontanals, *De la poesía heroico-popular castellana*. Barcelona, 1874 (*ibid.*, M. de Riquer & J. Molas, eds., Barcelona, 1959). Cito per aquesta edició.

4. *Ibid.* ps. 69-70.

grup dels moderns que cada estudi és precedit de la seva data de publicació obrint el corresponent paràgraf. L'apreciació estètica de què parla és fonamentalment la romàntica («el conocimiento más inmediato y genuino de la antigüedad helénica», «la adopción de asuntos de la edad media», «la divulgación de Shakespeare» i «el gusto por la poesía popular escocesa e inglesa»), a la qual s'afegeix l'efecte produït per l'increment dels estudis («la investigación del origen y de la historia de las literaturas modernas») —tot i que, tal com ho redacta, aquest increment dels estudis també fa part de l'apreciació estètica—, i l'abrandament de l'esperit patriòtic (en el cas d'Espanya confirmat per «los actos de un pueblo que en defensa de sus aras y hogares resucitó el heroísmo de los antiguos tiempos»). Entenc que amb aquestes darreres paraules es referia a la guerra del francès, i pot semblar estrany, perquè, de fet, no dona cap prova que, abans del seu treball, cap estudiós hagués apreciat més l'èpica espanyola com a conseqüència de recordar la guerra. L'explicació l'hauríem de trobar en el concepte romàntic de l'èpica, que Milà compartia i va difondre entre nosaltres, com a cant popular i quasi col·lectiu basat en fets històrics, i en l'orientació historicociològica que adoptava en la seva comprensió de la història i la historiografia literària. Lligant els dos punts de vista, es pot comprendre que Milà considerés que, així com uns fets històrics singulars poden haver originat un cant èpic, uns altres fets, també històrics i singulars, poden contribuir a l'interès envers aquell gènere de poesia en una edat que ja no és heroica, com ell mateix constatava quan, comentant l'any 1868 la *Mireia* de Mistral, afirmava que «tanto en nuestros días como en los de Augusto son imposibles los Homeros».⁵

La necessària contribució de la història a la comprensió de la poesia, Milà ja l'havia declarada anys abans, al *Compendio*: «durante la semi-civilizacion de la edad media el destino de los poetas fue un tanto semejante al de los siglos bárbaros. Menestrales y Trovadores animaban la mesa del festín con regocijadas canciones, inflamaban los pechos en las refriegas y relataban al amor del hogar añejas leyendas amorosas, devotas ó guerreras. En los modernos siglos, á pesar de no pocas y muy venerandas escepciones, el errado concepto que se formó de la naturaleza de la poesia, la preferencia que de ordinario se ha dado á mostrar artificio y agudeza sobre conmovier y entusiasmar, la estremada y falsa imitacion de los antiguos Griegos y Romanos han conducido al Arte á un estado general de abandono y postracion; hasta que casi en nuestros dias se ha dado mas valor al sentimiento de lo bello, se ha enriquecido la teórica de la poesia con el atinado estudio y profundo conocimiento de varias literaturas antiguas y modernas y se la ha realizado señalando y restableciendo su natural y primitiva alianza con la alta filosofia».⁶

De la història tornem, doncs, a l'estètica. Com a professor de literatura i, en part, adaptant-se als programes d'estudis oficials, Milà es va ocupar regularment de qüestions d'estètica,⁷ discutint i matisant les posicions d'altri i defensant les seves,

5. «Moderna poesia del Mediodía de Francia», *Revista de España*, I, 3 (1868) 362-379 (= M. Milà y Fontanals, *OC V*. Barcelona, 1893, ps. 282-304).

6. M. Milà y Fontanals, *Compendio del Arte Poética*. Barcelona, 1844, p. 11.

7. La culminació d'aquests estudis són els *Principios de literatura general [Teoría estética y literaria]*. Barcelona, 1884 (= *OC I Tratados doctrinales de literatura*. Barcelona, 1888, ps. 162-351),

que no eren especialment originals ni fonamentades en subtils arguments filosòfics, sinó que, al capdavant, consistien a propugnar un retorn a la *philosophia perennis*.⁸ També cal dir, però, que l'interès per l'estètica i la història comparada de la literatura no era corrent a Espanya, on dominava l'anomenada «escuela sevillana», seguidora de la preceptística clàssica i gens inclinada a unir història i estètica.⁹ Milà veia en l'estètica el camí per valorar les obres d'art, reconeixent-los la qualitat de la bellesa i alhora integrant-les en una més alta dimensió moral. Es comprèn, doncs, que als *Principios* elogiés especialment els treballs de clergues d'orientació catòlica i neotomista, tant, que aquests són els únics que esmenta com a novetats posteriors al 1869; en aquestes obres, diu, «se hallan principios seguros, ideas y sentimientos verdaderamente elevados y en algunas, junto con el laudable empeño de restituir á la filosofía sus descubrimientos fundamentales acerca de la teoría de lo bello, el no menos meritorio de aprovechar, depurándolos, los debidos á nuevas investigaciones. No obstante opinamos que esta escuela, única fundada en sólidos cimientos, no ha producido todavía cuanto puede y debe dar de sí en un tratado completo que proponga y resuelva todos los problemas que sugiere el estudio de la Estética».¹⁰

Com a historiador i teòric de la literatura, Milà va voler que aquest tipus d'investigacions s'integressin en el si de la teoria estètica: la teoria literària la defineix per la seva relació amb la bellesa,¹¹ i l'explicació de les seves ulteriors divisions —la forma literària i la descripció de les composicions literàries— culmina sempre amb consideracions a l'entorn de la bellesa que caracteritza les obres

que, en el seu cos substancial, ja havien aparegut l'any 1869 (els complicats avatars de canvis que Milà va introduir en successives edicions de l'obra al llarg dels anys els explica M. Jorba, *L'obra crítica...*, cit., ps. 244-246. Cito per l'edició de les *OC*).

8. Cf. *OC*, I, ps. 293-294: «la estética [...] puede enseñarse al que carece de conocimientos filosóficos [...]. Pero si, por respeto que nó por aversión, prescindimos, en cuanto es posible, de la filosofía y reconocemos que de ella se abusa y se ha abusado en éste como en otros puntos, de ninguna manera aplaudimos la degradante reacción anti-metafísica que en estos últimos años aspira á dominar (hay ya algún síntoma de contrarreacción) y á efecto de la cual algunos tienen en menos á los mismos estudios de estética. Lo que fuera, con respecto á éstos, más de desear, se reduce á que se los apoyase en los principios de la *philosophia perennis*».

9. Sobre això, i sobre les reaccions a propòsit de les oposicions de Milà a la càtedra de literatura, on també concursava José M. Fernández Espino, de l'«escuela sevillana», vegeu A. Rubió i Lluch, *El Dr. D. Manuel Milà y Fontanals (su época y su magisterio)*, Discurso que para la solemne sesión conmemorativa del Centenario del nacimiento de dicho Maestro, celebrada por la Universidad de Barcelona el día 29 de Junio de 1919, escribió el Dr. D. Antonio Rubió y Lluch, Catedrático de Lengua y Literatura españolas, dins *Milà y Fontanals y Rubió y Ors*. Discursos escritos para la solemne sesión conmemorativa del Centenario del nacimiento de dichos ilustres profesores, celebrada por la Universidad de Barcelona el día 29 de Junio de 1919 por los doctores D. Antonio Rubió y Lluch y D. Cosme Parpal y Marqués, catedráticos de la Facultad de Filosofía y Letras, Barcelona, ps. 1-80 (ps. 48-50 i 53-62); també M. Jorba, *Manuel Milà i Fontanals en la seva època*, cit., ps. 77-90; *L'obra de Manuel Milà i Fontanals...*, cit., ps. 244-254; *Manuel Milà i Fontanals, crític literari*, cit., *passim*.

10. «Anotación I. Estudio de la Estética» dins *OC* I, cit., p. 299. Al final de l'anotació, Milà afegeix en nota: «el que pretenda adquirir un conocimiento completo de la historia de las ideas estéticas, no sólo en España sino también en los demás pueblos cultos, debe acudir á la obra que está publicando el incomparable escritor don Marcelino Menéndez Pelayo» (p. 299).

11. *OC* I, cit., p. 165.

principals o amb advertiments sobre els criteris pels quals s'ha de guiar un autor que vulgui fer una obra que no atempti contra la llei natural.

En aquest sentit, és interessant el tractament que fa de l'últim gènere que estudia, l'històric,¹² perquè el que en diu val també com a il·lustració del seu propi mètode i dels seus propòsits quan empenia un estudi d'història literària. Després de definir la composició històrica com la «narración verídica de los hechos» (p. 281), indica quines han de ser les qualitats morals i intel·lectuals de l'historiador (p. 281-283) i les qualitats que ha de tenir la composició històrica (p.283-285), on combina les crides a la responsabilitat moral i a la probitat professional amb indicacions sobre la necessitat de contextualitzar en la seva època les dades i la prudència que cal tenir quan aquestes són escasses. Acaba fent un repàs de les diferents escoles històriques, «siquiera en la práctica se presentan en variadas composiciones» (p. 287): la «historia puramente narrativa», representada en el món antic per Heròdot i Livi, a l'edat mitjana per les cròniques i en el món modern per la «escuela descriptiva. [...] que nació del agrado producido por la ingenuidad de las crónicas y del cansancio de filosóficas controversias: escuela que no se ha aceptado de lleno, pero que ha contribuído á la tendencia caracterizadora que la historia ha mostrado últimamente» (p. 287).¹³ La segona escola és la «historia narrativa con aplicaciones prácticas», amb models en Tucídides, Sal·lusti i Tàcit, que, com l'anterior, és mirada amb una certa simpatia per Milà: «el estudio de los móviles políticos y la observación psicológica de los caracteres, es objeto predilecto de esta clase de historia; la influencia de las costumbres privadas en la suerte de los estados, una de sus más provechosas enseñanzas» (p. 288). Continua amb la «historia abstracta», que «generaliza los resultados de los hechos; desdeña su aspecto particular y trata de presentar lo que de su estudio se desprende en fórmulas sacadas, nó de un punto de vista sistemático, sino á posteriori. Esta tendencia, de la cual no puede ni debe prescindir el moderno investigador, si se exagera, nos da en lugar de hechos históricos, puras generalizaciones y á menudo generalizaciones más ó menos arbitrarias» (p. 288). La quarta i última escola és la «historia sistemática que pretende explicar los hechos por principios establecidos á priori» (p. 288). Aquí Milà és contundent en el seu desacord: «esta ambiciosa escuela, llamada filosofía de la historia, se ha entregado á combinaciones arbitrarias y contradictorias» (p. 288-289). En troba els precedents en els *ricorsi* de Vico, però és clar que pensa sobretot en el sistema hegelian, tot i que no esmenta el nom del filòsof;¹⁴ en denuncia la falsedat de la teoria «de la perfectibilidad sucesiva de las obras humanas; principio que se reconoce, no sin intermitencias y retrocesos, en las artes útiles y en las ciencias naturales y puede también verificarse en determinadas instituciones, pero

12. OCI, cit., ps. 281-291.

13. Milà acull amb una certa simpatia aquesta escola, però adverteix que «la idea de pura narración ó como se ha llamado, descripción llevada al último término, como también de la exclusiva objetividad, pueden convertirse en indiferencia moral, incurriendo en este gravísimo defecto de la escuela sistemática. Los extremos se tocan» (p. 288, n. 1).

14. A la «Anotación I. Estudio de la Estética», però, sí que en parla: «Hegel, cuyo absurdo y funesto sistema, renovación del pseudo-idealismo, ó mejor nihilismo, es justísimamente reprobado» (p. 297).

que no se realiza ni es posible que se realice en las bellas artes; que tampoco es aplicable á las especulaciones filosóficas en el sentido de que las últimas doctrinas hayan de ser las verdaderas ni los últimos pensadores los de mayor mérito; ni tampoco al orden moral, donde, si siempre son factibles y siempre deben buscarse las mejoras, ocurren á menudo caídas y degeneraciones, y donde es harto frecuente perder por un lado lo que se gana por otro. El intento de explicarlo y motivarlo todo en la historia, no sólo debe tenerse por presuntuoso, en cuanto trata de descifrar secretos inaccesibles al hombre y en cuanto finge un conocimiento completo del pasado, del cual han llegado únicamente á nuestras manos memorias incompletas; y no sólo tiende á construcciones arbitrarias y sistemáticas, sino que ha dado además origen á considerar la sucesión de los hechos como un simple mecanismo, como un resultado fatal y necesario, á manera de los que provienen de los datos de un problema matemático ó de los elementos de una operación química» (p. 289).

Crec que l'extensió de la citació —i de les anteriors— es justifica per la claredat amb què Milà exposa els riscos que vol evitar en la seva activitat investigadora: la pretensió d'objectivitat absoluta (que comportaria indiferència moral), les generalitzacions arbitràries (quan, de fet, les dades que posseeix l'historiador són o particulars o incompletes), la teleologia, el fatalisme. Milà, de qui era proverbial la poca imaginació, potser només s'abstenia de treure conclusions d'on les dades no ho permetien. L'ofici filològic —ell és, parlant pròpiament, el nostre primer filòleg— li va resultar l'eina més apropiada per dur a la pràctica allò que creia que era inexcusable en un historiador: «jamás deben perderse de vista en cualquiera apreciación de los hechos históricos los siguientes principios fundamentales: 1º Los sucesos históricos dependen de la Providencia divina, que á veces manifiesta, á veces vela sus designios; 2º el hombre, aunque solicitado por las circunstancias que le rodean, conserva incólume su libre albedrío; 3º el centro de toda la historia del género humano se halla en el grande acto de la Redención».¹⁵

Amb una tècnica filològica i una hàbits de recerca en arxius i biblioteques perfectament formats con a conseqüència del seu treball com a folklorista i demostrats a *De los trovadores en España*, de 1861, Milà va emprendre el seu estudi sobre l'èpica des d'uns plantejaments aparentment humils, però que entraven de ple en qüestions fortament debatudes a l'època. Es preguntava: «Iº ¿Existió en la poesía castellana una epopeya, en el sentido de sistema (indígena o aclimatado) de relatos extensos? IIº Los romances de asuntos cíclicos que ahora poseemos ¿son tradición no interrumpida, más o menos modificada, de otros primordiales, es decir, anteriores a los relatos largos? IIIº Los relatos largos ¿fueron formados de romances primordiales?».¹⁶ I immediatament ja avançava la resposta: «de la exposición de los hechos resulta con la posible claridad que hubo un sistema de relatos extensos y que de él se originaron los más antiguos cantos de asunto cíclico que, junto con otros de asuntos más modernos o de procedencia extranjera, constituyen el hermoso género y la brillante época del romance castellano» (p. 166).

15. *OCI*, cit., p. 290.

16. *De la poesía...*, cit., p. 166.

La primera matèria de discussió era, doncs, si hi havia una èpica castellana. Andrés Bello, abans del 1841, havia atribuït un origen francès a l'èpica castellana¹⁷ i, amb més ressò, també Gaston Paris, emparant-se en els treballs de Ferdinand Wolf,¹⁸ havia arribat a negar l'existència d'una èpica espanyola genuïna: «l'Espagne n'a pas eu d'épopée [...]. L'épopée carolingienne avait donc trouvé en Espagne comme une seconde patrie, et les critiques son unanimes à voir les jongleurs (juglares), si souvent mentionnés dans la Crónica general comme auteurs de ces chansons de geste, des élèves et des imitateurs des jongleurs français»,¹⁹ i donava com a «preuve irrécusable» de la derivació «l'expression [...] cantares de gesta de chansons de geste. Ce mot ne peut être venu aux Espagnoles que de France». Milà hi respon en una nota sobre el nom de *cantar de gesta*: «ocurre inmediatamente la sospecha de que este nombre es debido al francés chanson de geste. Mas las palabras cantar y gesta provienen del latín, significando el segundo hechos o hazañas y en consecuencia narración histórica, así para los castellanos como para los franceses ('Il est écrits dans la geste francor', 'Il est écrits dans l'ancienne geste'), si bien los últimos lo usaron después en la acepción derivada de familia o raza épica. Además si hubiese habido copia se hubiera dicho canción y no cantar: y aun en el uso se nota alguna diferencia, pues en francés vemos significar a chanson y geste poemas enteros y en español cantar y gesta partes de un poema».²⁰ Potser adonant-se que els seus contraarguments eren febles i no atacaven el cor de la tesi de Paris, Milà afegia: «sin embargo no hay inconveniente en admitir que el uso francés pudo ocasionar la aplicación especial de este grupo de palabras a nuestros cantos caballerescos» (p. 579). Perquè aquesta és la qüestió: «no hay inconveniente». Com és de tota evidència, el nom no fa la cosa i prendre el nom no vol dir prendre-ho tot.

Però és clar que el que estava en joc era de més transcendència. Amb el «no hay inconveniente» Milà venia a dir que, ni que l'èpica francesa hagués influït en l'espanyola, aquesta continuava sent èpica. Ja des de les *Observaciones*,²¹ havia anomenat «heroico-popular» l'èpica medieval, per distingir-la de l'èpica culta (p. 6-7; 47), i als *Principios* precisava més a què es referia quan parlava del caràcter popular de les epopeies primitives: «las epopeyas primitivas son populares, en el sentido de que se dirigen, nó á un número determinado de personas que ha recibido cierto cultivo literario, sino á todas ó casi todas las clases de una nación que participa en aquella época de unas mismas ideas y de un mismo gusto; en segundo lugar por la índole de su estilo que sigue aquellos modos naturales que observamos todavía en las personas indoctas (narración completa del hecho sin eliminar circunstancias que pueden ser comprendidas en una fórmula general, repetición de unas mismas

17. A. Bello. *OC VI*. Santiago de Xile, 1881-1885, ps. 229-280.

18. F. Wolf, *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur*. Berlín, 1859.

19. G. Paris, *Histoire poétique de Charlemagne*. París, 1865.

20. *De la poesia...*, cit., p. 579.

21. *Observaciones sobre la poesía popular, con muestras de romances catalanes inéditos*. Barcelona, 1953 (= *OC VI*. Barcelona, 1895, ps. 1-154).

palabras para referir un mismo hecho, uso frecuente del diálogo, como también los calificativos ó apodos á veces honoríficos que se adhieren á una persona etc.); y en tercer lugar por el medio de trasmisión que no es la escritura sino el canto» (cit. p. 222). El qualificatiu de «popular», doncs, aplicat a l'èpica es refereix al destinatari del poema, al mode —a l'estil— de la composició i al mitjà de transmissió, però no a l'autor de la composició. El detall és important, perquè, alliberant l'autor de l'automatisme tradicionalista neorromàntic, Milà n'assegurava la individualitat o la singularitat poètica —no renyida amb la captació d'influències—, amb la qual cosa salvaguardava la popularitat i el caràcter nacional del poema sense sentir-se obligat a considerar-lo fruit i emblema d'aquell caràcter nacional.

Amb els anys, Gaston Paris va reconsiderar —aparentment— l'originalitat de l'epopeia espanyola: «ce n'est d'ailleus pour déprecier l'épopée espagnole que je constate sa dépendence originelle de la nôtre. La nôtre, à son tour, a bien probablement ses racines dans l'épopée germanique, ce qui ne l'empêche pas d'avoir sa valeur propre et d'être pleinement nationale».²² Quan Paris escrivia aquestes paraules, Milà ja era mort, però podem conjecturar que s'hauria mantingut en el que era la seva posició prou coneguda a propòsit de la influència de la poesia èpica francesa: «hemos procurado exponer con imparcialidad los datos del problema sin resolver lo que nos parece irresoluble, y sin ceder al temor de pasar por tibios patriotas al admitir la realidad o posibilidad de influencias francesas en nuestra poesía épica. Pensamos que, en efecto, las hubo, aunque no en el grado que algunos han supuesto; y con esto dicho está que distamos mucho de admitir que nuestras narraciones poéticas fuesen originarias de las francesas. Esta proposición, que tampoco juzgamos metafisicamente absurda y que no menoscabaría el mérito de la parte original de nuestra poesía, es de todo punto contraria a los antecedentes y a los resultados de la misma. Causas iguales a las que obraron en Francia, igual estado social debieron naturalmente producir análogos resultados».²³ I, pel que fa al fons germànic, tenia poc a dir: «costumbres germánicas comunes debieron provenir de la tradición de la épica gótica [...]. Las costumbres germánicas que debieron conservarse entre los refugiados en Asturias [...] y entre las familias mozárabes [...], habían de ser más o menos parecidas a las que de sus progenitores heredaron los franceses» (p. 577).

Milà no es preocupava pels suposats orígens tradicionals de l'èpica, fossin francs, gòtics o musulmans, ni menys per l'efecte que la indagació d'aquests orígens pogués tenir sobre la identitat nacional; i la seva conclusió, si bé poc comprometedora, és del tot raonable: «pudo y debió haber aquella transmisión de las novedades de cada época que se efectúa de un pueblo a otro de una manera a veces indirecta y a penas perceptible. Cuáles analogías nacieron de una tradición paralela, cuáles de la comunicación de los dos pueblos, es materia poco estudiada y de dificultoso estudio por la escasez de nuestros antiguos documentos. Esta cuestión,

22. G. Paris, «La leyenda de los Infantes de Lara de R. Menéndez Pidal», *JS*, LXIII (juny 1898), ps. 296-309, 321-335.

23. *De la poesía...*, cit., ps. 581-582.

que importa mucho a los asuntos tratados en nuestros cantares, importa poco a los cantares mismos. Fuesen análogas o diversas de las francesas, fuesen indígenas o traídas de fuera, las costumbres descritas por los cantares eran las que conocían sus oyentes, las que ya existían; de suerte que si influjo hubo en este punto fué anterior a la composición de los poemas e independiente de los de Francia» (p. 577-578).²⁴ Gaston Paris, en canvi —i no era l'únic, sinó que els seus punts de vista eren el corrents—, s'esforçava, primer, a remarcar-la prioritat de l'èpica francesa per damunt de l'espanyola —i això era fàcil, perquè la datació dels poemes hi conduïa—; també, condescendentment, però insidiosa, reclamava per a l'èpica francesa uns orígens germànics, mentre que a l'espanyola li reservava només una posició subsidiària.

La resposta espanyola a Gaston Paris, també patriòtica i basada en la mateixa manca d'evidències, la va donar, com és sabut, Ramón Menéndez Pidal, a qui encara ara alguns filòlegs —simptomàticament— anomenen «don Ramón». L'èpica espanyola, tan èpica com la francesa, no podia dependre d'aquesta; per això, els possibles orígens es reduïen a tres: llatí, àrab o germànic (en la peculiaritat espanyola, got). Descartat el llatí perquè és contrari a la tesi del popularisme tradicionalista, i l'àrab per manca d'evidències —i, suposo, que per principis—, restava el got, que tenia l'avantatge d'homologar l'èpica espanyola a la francesa.²⁵ Així ho afirmava ja el 1910²⁶ i, després de molts anys de profundes investigacions hi insistia el 1955: «los godos, cuya literatura ignoramos totalmente, influyeron en modo persistente y profundo en toda la literatura española».²⁷ En això, Menéndez Pidal no diferia dels seus col·legues francesos en els seus commovedors esforços per seguir el rastre fantasmal d'una èpica merovíngia, invocant sempre l'Àvara, però repetidíssima i sobreinterpretada notícia de Tàcit sobre els cants dels pobles germànics.²⁸ I veia en l'anonímia col·lectiva l'encarnació del destí d'una nació i de la seva literatura; parlant del Cid, deia: «el arte colectivo y anónimo, forma inicial del arte en los primordios de un pueblo, ha producido en España, durante el último período de su desarrollo, un poema de supremo valor. El pueblo hispano, cultivador ferviente de su historia cantada, creó un héroe epónimo, buscando en él un alto

24. És el mateix tipus d'argument que fa servir a propòsit de l'èpica francesa a *De la poesía...* (cit., p. 563): «tampoco nos incumbe tratar, puesto que de cantares franceses hablamos, de si les precedieron e inspiraron otros cantos ya germanos, ya latinos. A pesar de que no cabe duda en que el espíritu de la epopeya francesa era el de las clases de origen germánico y que éstas se mantuvieron germánicas en gran parte de sus ideas y de sus costumbres, aun cuando hubieron adoptado el habla de los vencidos, difícil era que un canto germánico se transformase *inmediatamente* en canto francés».

25. Encara A. Valbuena Prat escrivia a la *Literatura española en sus relaciones con la universal*, Madrid 1965, p. 62: «de las tres teorías origen árabe (Ribera), origen francés (sobre todo, especialistas de allende el Pirineo) y el origen *autóctono o gótico*, centrándonos con salvedades en el último, no excluimos parte de verdad de los otros teorizadores» (l'èmfasi és meu).

26. R. Menéndez Pidal, *L'Épopée castillane à travers la littérature espagnole*. París, 1910 [ed. esp. *La epopeya castellana*, 1945, ps. 35-36].

27. «Los godos y el origen de la epopeya española» estudi presentat a Spoleto el 1955 i inclòs a *Los godos y la epopeya española*. Madrid, 1969, ps. 9-57.

28. *Germania* II, 3, on es diu que els germànics celebren «Tuistonem deum terra editum et filium Mannum originem gentes conditoresque».

modelo de vida nacional; creó en el campo de la literatura su primera obra maestra, sublime campo auroral de una literatura que surge vigorosa y emprende su camino en esperanza de espléndida jornada».²⁹ Com indica Irene Zaderenko, «su negación de la influencia latina y francesa, que reconoce en otros aspectos de la vida hispana pero no en la epopeya, sólo puede entenderse dentro del marco de un nacionalismo romántico que pretendía encontrar en lo 'popular' la esencia pura de los orígenes. La batalla por el castellanismo de la poesía épica era mucho más que un intento por definir los parámetros y orígenes de la literatura española. Era, en verdad, un intento por definir la españolidad misma».³⁰

Per Milà, potser com a conseqüència de la seva convicció que l'estètica era a la base dels estudis literaris, interrogar-se sobre els orígens de la poesia èpica és parlar de què inspira el poeta èpic. Ho veia tot molt senzill: «facilísima es la explicación del origen del cantar épico. Ocurre un hecho notable. Un individuo, movido por la impresión que el hecho le ha causado y deseoso de comunicarla (lo cual no está absolutamente reñido con la expectativa de ganancia), lo narra a un cierto número de oyentes. El narrador, que no es un simple noticiero, imprime en sus palabras cierta solemnidad y aparato. Aguijonéale la inspiración: adopta un ritmo más o menos vago y cierta entonación musical; da a los incidentes y circunstancias del hecho la animación y el resalto con que los percibe su acalorada fantasía. Éstas son las nuevas cantadas, el hecho histórico sin invenciones ni ornato, pero poéticamente realizado. Absortos los oyentes se mantienen de todo punto pasivos: no interrumpen al narrador ni siquiera con versos repetidos a intervalos; únicamente desean enterarse de la historia, de la gesta. Éste ha de ser el origen, naturalmente narrativo, de la poesía épica. Andando el tiempo, a los cantos inmediatos al hecho, se añadieron otros que completaban la biografía poética del héroe ya famoso o los que celebraban personajes cuyo nombre había conservado la tradición no cantada».³¹ Això no exclouïa que, com a historiador de la literatura, volgués donar resposta als interrogants sobre la manera com s'havien constituït els poemes èpics. A propòsit dels francesos, parla de sis elements: «I. La tradición oral cantada, contemporánea o cuasi contemporánea; II. La tradición oral no cantada; III. Acaso la tradición escrita; IV. La ampliación de los cantos primitivos; V. La unión de cantos anteriores, a veces de asuntos independientes, y la traslación o imitación en un poema de las aventuras de los héroes de otro poema; y VI. La invención del poeta».³²

Una formulació poligenetística com aquesta pot semblar, de tan general, poc instructiva. Però observada amb atenció, revela alguns principis fonamentals en el criteri de Milà a propòsit de la formació de l'èpica. El punt I) remet a la tesi que l'èpica s'inicia amb la narració del fet històric, un dogma que, d'una banda condueix al 'verisme' (i subsegüentment a l'apreciació del poema en funció del grau d'historicitat que presenti); els punts II) i III) remet a la necessària acceptació d'un

29. R. Menéndez Pidal, *En torno al Poema del Cid*. Barcelona, 1963, p. 220.

30. I. Zaderenko, *Problemas de autoría, de estructura y de fuentes en el 'Poema de Mio Cid'*. Madrid - L'Hospitalet de Llobregat, 1998, p. 45.

31. *De la poesía...*, cit., ps. 505-506.

32. *Ibid.* p. 571.

enllaç entre el fet històric i el coneixement —popular o culte— que se'n conserva després del pas del temps; els punts IV) i V) són el corol·lari dels punts anteriors aplicats a la manifestació literària corresponent i, si és el cas, justifiquen les diferents versions conservades; el punt VI), en fi, amenaça de destruir tots els altres punts anteriors. En efecte, Milà, com he anat assenyalant, es mantenia prou ancorat en unes idees estètiques segons les quals els conceptes d'autor i d'obra es definien circularment (unes idees que, irònicament, ara podem sentir com a actuals, per bé que generades a partir de principis diferents).

No era aquesta, però, la tendència dominant a la seva època en els estudis sobre l'èpica romànica, ni ho va ser més tard, almenys fins als treballs de Bédier (d'altra banda, fortament contestats fins i tot avui dia). Milà, és clar, no era un antecessor de Bédier: era, com se'l sol descriure, un tradicionalista-individualista, que creia fermament en el paper de la tradició en la constitució de l'èpica i de la poesia popular en general. Però per ell la tradició era simplement un fet d'història, que no tenia res a veure amb les propietats estètiques o amb el caràcter presumptament exemplar del procés de creació del poema com a indicador dels resultats literaris que s'haguessin després. Perquè aquesta és la qüestió de fons: a diferència d'altres gèneres literaris, la poesia èpica —almenys la romànica, però també en part i en algun moment la grega— s'ha interpretat a la llum d'allò que s'ha volgut anomenar 'l'edat heroica', en la qual se suposava que el poble construïa la seva història comunadament amb el poema que l'explicava i la produïa. En resultava, i en resulta, una visió de l'èpica com a emblema de les essències nacionals, com a model de literatura i de moral, i com a guia i exemple per a successives aventures imperials (o culturals, que, en aquest context, vénen a ser la mateixa cosa).

L'edat heroica' hauria començat just després dels fets històrics que formaven la matèria del poema. D'acord amb la teoria de les 'cantilenes'³³, les cançonetes epicolíriques que n'haurien estat la primera manifestació literària haurien evolucionat fins al resultat final del poema èpic: d'aquesta manera es garantia la continuïtat ininterrompuda d'una tradició poètica, heroica i popular, que es correspondria tant amb la història com amb el caràcter de tot un poble. Quan Milà va demostrar el caràcter derivatiu dels romances —que s'havien assimilat a les 'cantilenes'— respecte de l'èpica i P. Rajna, valent-se en part dels treballs de Milà, va negar l'existència de 'cantilenes' preexistents als poemes èpics,³⁴ no va passar res, en el fons. O més ben dit: Milà va complir el seu objectiu, que era resoldre un problema d'història de la literatura; els partidaris de la continuïtat èpica —Rajna inclòs—, en canvi, només van haver d'adaptar l'argument i considerar que els romances de tema èpic eren testimoni inequívoc de l'existència d'un poema èpic anterior que s'hauria originat immediatament després dels fets i que s'hauria anat transmetent —amb les refundicions esperables— al llarg de tota l'època heroica.

33. A la qual Milà ja s'havia oposat el 1867, ressenyant el primer volum del llibre de L. Gautier, *Les épopées françaises* (cf. M. Jorba *L'obra crítica...*, p. 281).

34. P. Rajna, *Origini dell' epopea francese*. Florència, 1884.

És quasi una tradició dir que Menéndez Pidal és deutor de Milà. Les discrepàncies que he assenyalat, però, més aviat ho desmenteixen. És veritat que «l'escola de Milà no persistí pas a Barcelona, ans a la Universitat de Madrid i després al Centro de Estudios Históricos, i el principal deixeble del mestre català fou Ramón Menéndez Pidal, el qual obrí al seu torn una altra fecunda escola on els estudis literaris medievals anaven agermanats amb els lingüístics, conjunció que en aquest doble vessant no recolliren Menéndez y Pelayo ni Rubió i Lluch, hereus de Milà a Madrid i a Barcelona, historiadors literaris l'alçada dels quals és a tots eident, però que no s'interessaren per la lingüística».³⁵ És veritat que Menéndez Pidal citava sovint Milà, i elogiosament, però no s'estava de remarcar les diferències d'orientació que els separaven,³⁶ sobretot a propòsit de la interpretació de la gènesi dels romances. Milà, que, com he dit, no necessitava parlar de tradició per explicar com apareixia una obra literària —de fet era més individualista que no tradicionalista—, en constatar que els romances més antics dels quals tenia constància documental calia datar-los més de dos segles després dels poemes èpics podia escriure amb tota tranquil·litat una frase com aquesta : «después de una interrupción aparente, que se prolonga más de dos siglos, vemos surgir de súbito una nueva poesía popular narrativa»,³⁷ entenent que la manca d'evidències no autoritzava a dir més. Menéndez Pidal, en canvi, tot i acceptar, com no podia ser altrament, les mateixes dades, discrepava de Milà amb aquests termes: «Milá no admitía una continuidad tradicional; piensa que los viejos cantares, o sus prosificaciones, sirvieron de fuente literaria a los romancistas [...]. Conocemos hoy bastante la vida literaria, las bibliotecas y los libros de hacia 1500, para ver que entonces los romancistas no podían oír cantar los poemas de los siglos XII y XIII, ni tenían oportunidad ninguna para frecuentar la lectura de esos poemas en manuscritos; de tales poemas no existe en la abundante literatura de entonces el menor recuerdo, y de sus manuscritos hoy, después de codiciosas búsquedas, sólo

35. M. de Riquer, «Milà i Fontanals, romanista», Acte inaugural del curs 1985-1986 (Celebració del centenari de Manuel Milà i Fontanals), Universitat de Barcelona, Barcelona 1985, ps. 31-43 (p. 39). En un sentit semblant, M. Jorba, *Manuel Milà i Fontanals en la seva època* (cit., ps. 244-245) cita aquestes paraules de Dámaso Alonso, qualificant-les, amb raó, de «maximalistes» («Menéndez Pidal y la cultura española» *Ibero-Romania*, I, 1969, p. 127): «y si volvemos los ojos a Milá, vemos algo curioso: socialmente Menéndez Pelayo es discípulo de Milá, y Menéndez Pidal lo es de Menéndez Pelayo. Pero en profundidad, Menéndez Pelayo no es ni discípulo de Milá, ni maestro de Pidal. Menéndez Pelayo, aparte, único, es discípulo de su propio genio y creador sólo por él. Saltando ese falso nexo que se nos tendía entre Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal, este último es el que resulta en realidad el verdadero discípulo de Milá, mejor dicho, del libro de la madurez de Milá, *De la poesía heroico-popular castellana*. No es Menéndez Pelayo, sino este libro, lo que nos da el verdadero engarce con la generación siguiente de la filología española, es decir, con Menéndez Pidal».

36. Unes diferències que va saber veure molt bé M. Batllori, «Don Ramón Menéndez Pidal, 1869-1968», dins *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, XXV, Münster, 1970, p. 7: «remontándose más allá del tradicionalismo individualista de Milá y Fontanals y de Pio Rajna, se acercó mucho al tradicionalismo postromántico de Gaston Paris» (tot i que, pel que fa a Rajna, el tradicionalisme pesa més que no l'individualisme; tant, que és més proper a G. Paris que no a Milà i Fontanals: vegeu I. Siciliano, *Les origines des chansons de geste*. París, 1951, ps. 28-43).

37. *De la poesía...*, cit., p. 499.

hemos logrado descubrir tres, todos incompletos. Es que Milá, entregado a la reacción antirromántica, no formuló ideas precisas y realistas sobre el hecho de la tradición tanto escrita como oral; le concedió muy poca importancia, concentrando en cambio todo el interés en el romancista único, que en el siglo XV o XVI conocía poemas del XII o leía la Crónica General del XIII». ³⁸

Deixant de banda la inexactitud que suposa qualificar la posició de Milà d'antirromàntica, cal remarcar que l'argument de Menéndez Pidal és un argument ex silentio que reposa en el prejudici que un romance ha de tenir una vida, com a tal romance, que abraça des del moment en el qual es pot datar la matèria de la qual tracta fins al moment en el qual es posa per escrit en el que és la seva presumpta última versió. L'argument tradicionalista és, de fet, multireacionista: per això Menéndez Pidal podia dir que ell era «pluri-individualista», «ultra-individualista» i «más individualista que el individualismo». ³⁹ Paradoxes com aquesta semblen un signe distintiu dels arguments tradicionalistes, que intenten conciliar l'afirmació que el poema èpic es forma al llarg dels segles obscurs per la intervenció d'un poble que, ell mateix, es fa èpic, amb la inevitable acceptació que un poema és —encara que sigui en cadascuna de les seves fases successives— un text singular que no sorgeix casualment, sinó que hi ha la intervenció d'un autor. En resulten declaracions d'estil aforístic com aquesta: «la poesía popular es poesía de un autor que se siente 'pueblo'; la poesía tradicional es poesía de un pueblo que se hace 'autor'», ⁴⁰ unes declaracions que trobaríem lògiques en un pensador com Eugeni d'Ors, però que serien impensables en el cas de Milà.

El llegat de Milà en el terreny dels estudis sobre l'èpica no és, crec, el de l'orientació ideològica que hi imprimia, massa prima com per ser adoptada per ningú. Resta d'ell, com tothom li ha reconegut sempre, la competència filològica i el rigor en la presentació de les dades històriques de què disposava, però fins a quin punt aquest mèrit acaba esdevenint mestratge és de difícil precisió, perquè allò que és segur ho és encara que Milà hagués estat el primer a descobrir-ho i no sempre s'ha sentit la necessitat de recordar-ho. Quant a la dimensió interpretativa, cal dir que Milà —per prudència, per indiferència, per poca imaginació o per principis— no va fer-ne un ús tan gran que se'n pogués desprendre un model metodològic o una orientació tan característics que es poguessin acabar convertint en model de treball.

Suposo que és per aquesta raó que el sentit homenatge celebratori que Riquer (cit.) va fer de Milà acaba amb un parell de notes còmiques i un silenci potser eloqüent. Les notes còmiques —de fet, són dues en una— consisteixen a dir que la «Facultat de Filologia ha seguit, encara que inconscientment, els consells de Milà» (p. 42) i que els relats d'alguns escriptors, així com la tasca dels cantants que canten peces de trobadors «suposen una certa inconscient obediència als consells de Milà». Els consells en qüestió són les paraules amb què Milà es dirigia als estudiants tancant la lliçó inaugural del curs 1865-66, que no són, de fet, res de l'altre món

38. *Romancero Hispánico (Hispano-Portugués, Americano y Sefardi). Teoría e historia*. Madrid, 1953, vol. I, ps. 176-177

39. Cf. I. Zaderenko, cit., p. 46.

40. *Romancero Hispánico...*, cit., p. 50.

encara que mostrin un interès genuí per la literatura i, com era d'esperar, repeteixin els advertiments a no desviar-se de «las verdades superiores e incontrastables» i recordin que «nunca en materias literarias ni científicas les aconsejaremos el aislamiento y un mal entendido españolismo, pero sí la prudencia más exquisita para distinguir, en las obras de ingenio, lo que debe levantar sus ánimos de lo que puede abatirlos, y en las de ciencia, los resultados debidos a una observación cauta y sesuda, de presuntuosos y mal cimentados sistemas».⁴¹ Potser, veient quina era l'ensenyança, el més assenyat seria seguir-la, com diu Riquer, inconscientment; té gràcia, en qualsevol cas, imaginar com es pot fer que tota una facultat de filologia i els gremis d'escriptors i de cantants segueixin l'ombra de l'obra d'un mestre oblidat.

El silenci del discurs de Riquer ens parla de qui (no) segueix el mestratge de Milà. Assegura que «sense les classes ací professades sobre Chrétien de Troyes no tindriem el Poema inacabat de Gabriel Ferrater, que es llicencià també a la nostra Facultat» (p.42). Però Ferrater s'hi va llicenciar sense haver anat gaire a classe i, en qualsevol cas, no anava a les classes de Milà; per tant, l'elogi a Milà o bé és en realitat un elogi als romanistes que a l'època de Riquer parlaven de Chrétien, o bé Riquer també obeeix inconscientment els consells de Milà (però si l'obediència és inconscient, com es pot expressar conscientment?). Crec que la posteritat de Milà es va trobant en idees com aquesta.

41. Cf. M. de Riquer, cit., ps. 41-2.