

La revue *Prometeo* et son traducteur Ricardo Baeza, deux média(teur)s culturels entre fin de siècle et poétique d'avant-garde

Résumé

Au travers du cas de la revue *Prometeo* et de son traducteur principal, Ricardo Baeza, le présent article se propose d'explorer la complexité et les enjeux des années 1910, « chapitre » trop souvent oublié de l'histoire littéraire espagnole du XX^e siècle qui constitue pourtant, en soi, un observatoire privilégié de la dynamique du « socle » et de ses « lézardes », dans la mesure où y coexistent les dernières rémanences du *modernismo*, les variations réalistes du *costumbrismo* et une forme d'héritage symboliste consistant dans la recherche de *lo moderno*, devenu *lo nuevo*, au seuil des années 1910. L'œuvre considérable de traduction de Baeza au sein de *Prometeo* incarne à la perfection l'apparente contradiction qui se fait jour, au sein de la revue, entre le système constitué d'une littérature marquée du sceau de la fin du XIX^e siècle et l'émergence d'une écriture nouvelle où résonnent déjà certains accents d'avant-garde. Il s'agit d'observer comment un édifice se fissure progressivement pour laisser poindre les premiers ferments d'une dissidence littéraire.

Resumen

Mediante el caso de la revista *Prometeo* y de su principal traductor, Ricardo Baeza, este artículo se propone estudiar la complejidad de los años diez, “capítulo” relativamente desatendido de la historia literaria española del siglo XX que, sin embargo, ofrece una ilustración ejemplar de la dinámica del “zócalo” y sus “fisuras”, puesto que coexisten entonces vestigios del *modernismo* con las variaciones realistas del *costumbrismo* y cierta herencia del *novecientos* manifiesta en la búsqueda de *lo moderno*, convertido en *lo nuevo*, a partir de los años diez. La considerable labor de traducción de Baeza en *Prometeo* encarna a la perfección la aparente contradicción que existe en la revista entre el sistema organizado de una literatura heredera del siglo XIX y la emergencia de una escritura novedosa que se plasmaría en las vanguardias por venir. Se trata en este trabajo de observar cómo en una obra van apareciendo fisuras y afloran unas primeras muestras de disidencia literaria.

Abstract

A case study of the journal *Prometeo* and of its main translator, Ricardo Baeza, this paper aims to examine the complexity of the 1910s, a period of Spanish contemporary literature seldom investigated which, however, constitutes an example of the cracking in process of literary foundations. Indeed, one can observe here in the coexistence of the last echoes of *modernismo*, *costumbrista* variations on Realism and the symbolist tradition of searching *lo moderno*, changed into *lo nuevo* at the beginning of the 1910s. Ricardo Baeza's significant work as a translator for *Prometeo* remarkably reflects the seeming contradiction that appears in the journal between the clearly established system of a literature inherited from XIXth century and the first appearance of avant-garde like forms and texts. The purport of my contribution is, then, to observe how a body of work can start cracking while showing signs of literary sedition.

Una revista va a veces más allá que un libro, o si no más allá en muchas más direcciones que un libro. El libro es una línea recta, porque por muchas sinuosidades que tenga va en una sola dirección, y esto le da un carácter rectilíneo. La revista quizá carece de toda la extensión del libro, pero utiliza la suya en tan cambiantes y pintorescos sentidos, que resulta una cosa radiada, mucho más sensacional, y por una estrategia engañosa de mucha más extensión. (*Prometeo*, v, 1909, 84)

Con una vasta exclamación de optimismo idealista aclama toda la juventud europea nuestro alborar del siglo XX. Nuestro momento tiene la solemnidad de punto de arranque y término de dos eras en la historia. (*Prometeo*, XXXVII, 1912, 116)

La seconde de ces deux affirmations¹ résume l'esprit qui accompagne la naissance du XX^e siècle dans le champ des lettres espagnoles : l'élan d'un « renouveau, [d'une] aspiration modernisatrice »² qui anime, à tout le moins, l'élite intellectuelle du pays. Il s'agit de ruiner les dernières assises du XIX^e siècle, déjà malmenées par le questionnement, symboliquement entrepris en 1898, des certitudes épistémologiques, philosophiques ou métaphysiques qui fondaient les canons de l'académisme *decimonónico*. Les premières décennies du siècle se caractérisent par une effervescence d'idées et de théories nouvelles qui affectent l'ensemble des sciences et des arts.

Dans le domaine strictement littéraire, ce début d'une « nouvelle ère » fait l'objet d'une périodisation – entérinée à contrecœur et constamment révisée – qui distingue différentes étapes, soigneusement étudiées par les historiens de la littérature : le *modernismo* dans son acception la plus stricte chronologiquement, c'est-à-dire à l'articulation des XIX^e et XX^e siècles, qui englobe ou non, selon les lectures critiques, le versant intellectuel de la *generación del 98*, et qui est bientôt dépassé par les avant-gardes, à compter des années 1920. Ces étiquettes, aujourd'hui largement et légitimement critiquées, ont contribué à ce que la décennie des années 1910 et ses manifestations littéraires soient tombées dans l'oubli historiographique. Significativement, même dans les études qui prétendent réhabiliter cette époque, les

¹ Il s'agit d'un extrait de la « Nota preliminar » de Ramón Bastera à une traduction de Verhaeren, *Los Magos* : « Verhaeren. *El poeta de Europa* », p. 115-117.

² Carlos Serrano, « Les passeurs de siècle », in Jean Canavaggio (dir.), *Histoire de la littérature espagnole*, 2, Paris, Fayard, 1994, p. 399.

termes choisis pour la décrire trahissent les mauvaises habitudes ou la commodité des étiquettes trop bien enracinées dans l'historiographie littéraire espagnole. Les années 1910 y sont présentées comme « un interesante e imprescindible capítulo de la historia de la novela española »³, comme « ese teórico *paréntesis* abierto entre el fin de siglo y la generación de 1927 »⁴, ou bien comme « una promoción *intermedia* », décrite en ces termes : « una promoción intermedia, nacida en torno a 1880 y que dará sus mejores frutos entre 1910 y 1930. Es una generación – si tal puede llamarse – que se superpone a las otras dos nítidamente establecidas por la historia artística y literaria.⁵ »

Cette succincte présentation a ceci de curieux qu'elle est à l'image de l'objet qu'elle prétend saisir, dans la mesure où elle mêle différentes terminologies : le terme de « promoción », emprunté à la « promoción de *El Cuento Semanal* », que revendique Federico Carlos Sainz de Robles et, après lui, Luis Sánchez Granjel⁶ ; l'idée d'« en torno a 1880 », référence discrète aux calculs de Julian Marías pour déterminer l'existence d'une « generación de 1888 » – associée, dans un premier temps, à la date de 1884⁷ – ; enfin, le concept lui-même de « generación »⁸. Cette superposition d'approches et de taxinomies pour la période des années 1910 suggère, en même temps,

³ Federico Carlos Sainz de Robles, *La Promoción de «El Cuento Semanal». 1907-1925 (Un interesante e imprescindible capítulo de la historia de la novela española)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, je souligne.

⁴ Jorge Urrutia, *El novecientos y la renovación vanguardista*, Madrid, Cincel, 1988 [1981], p. 18, je souligne.

⁵ Felipe B. Pedraza Jiménez et Milagros Rodríguez Cáceres, « La época del novecientos y la vanguardia. La literatura española en su contexto », *Manual de literatura española, X. Novecentismo y vanguardia*, Pamplona, Cénlit, 1991, p. 15.

⁶ Luis Sánchez Granjel, « La novela corta en España (1907-1936). (I) », *Cuadernos Hispanoamericanos*, 222, junio 1968, p. 477-508 et « La novela corta en España (1907-1936). (II) », *Cuadernos Hispanoamericanos*, 223, julio 1968, p. 14-50.

⁷ Voir Julián Marías, *Generaciones y constelaciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 176-178, 188 et 269-270.

⁸ Sur les sérieuses limites de l'application du concept de « generación », voir notamment Vicente Cacho Viu, *Repensar el 98*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997 ; Serge Salaün, « La “génération de 1927” : une appellation mal contrôlée », in Serge Salaün et Carlos Serrano (éds.), *Histoire de la littérature espagnole contemporaine XIX^e-XX^e siècles. Question de méthode*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992, p. 107-118 ; Jenaro Talens, « De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970 », in José B. Monleón (coord.), *Del franquismo a la posmodernidad: cultura española (1975-1990)*, Madrid, Akal, 1995, p. 57-84, ainsi que l'essai qu'Eduardo Mateo Gambarte consacre entièrement au sujet : *El concepto de generación literaria*, Madrid, Síntesis, 1996 ou le livre d'Andrew Anderson, *El Veintisiete en tela de juicio*, Madrid, Gredos, 2005. Ce dernier souligne, notamment, qu'outre les problèmes inhérents à l'histoire de littérature – que l'auteur décrit, avant tout, comme une histoire de la réception, bien plus que de l'évolution littéraire (p. 9) –, la notion de *generación* implique une systématisation et une simplification de l'objet considéré (p. 10) : elle aboutit à des formules imprécises (p. 13), qui comportent souvent une média(tisa)tion idéologique (p. 15). L'auteur prétend ainsi démontrer que l'idée de *generación* « responde a la voluntad de construir un referente a la medida, capaz de justificar la manera de vivir y pensar el mundo por parte de la sociedad presente, a la que arroparía con el argumento de autoridad » (p. 16, je souligne).

la complexité d'une période qui, jusqu'à présent, se montre rétive aux tentatives de définition unitaire, et le peu de prises dont on dispose pour tenter d'en saisir les contours. C'est cet objet, dans ses dimensions historique, culturelle et littéraire⁹ qui m'intéresse ici, précisément parce qu'il est uniquement passé à la postérité (si l'on veut) comme un temps de transition, qui proposerait un approfondissement et une lecture nouvelle du « message poétique du symbolisme »¹⁰, tout en constituant un brouillon confus des avant-gardes à venir. Il ne s'agit donc pas de chercher ici à retrouver l'inexistante « génération » perdue des années 1910, mais, bien au contraire, d'en explorer la complexité et les enjeux, au travers d'un exemple, le cas de la revue *Prometeo* et de son traducteur principal, Ricardo Baeza, qui permettent d'étudier un certain nombre de caractéristiques de l'époque, comme le rôle des revues littéraires et du journalisme dans la professionnalisation des jeunes écrivains, à une époque de *transition*.

Si le réalisme est désormais jeté à bas, que construire sur ses cendres encore fumantes, sachant que le souffle moderniste s'épuise ? Les années 1910 sonneront le glas du *modernismo*, ainsi que l'affirme Serge Salaün (2000) : « A finales de los años 1910, el Modernismo parece haberse academizado. Los desplantes ridículos del "Coro modernista" de *Luces de Bohemia*, en 1920, sellan esta decadencia. » Et si, selon Hilda Torres-Varela, « [l]e besoin d'un *art nouveau* existe » (1971, 1055) mais n'est jamais réellement assouvi, au point que « [p]armi les publications [périodiques] parues en 1913, aucune n'est capable de fournir un panorama suffisamment éloquent de l'époque » (1053).

C'est dans ce creuset encore indéterminé, mais qui renferme la promesse d'innovations futures, que paraît pour la première fois la revue *Prometeo*.

Elle naît plus précisément en novembre 1908 sous le signe d'une double ambition : celle d'être une « *Revista social y literaria* ». Fondée par Javier Gómez de la Serna,

⁹ Partiellement au moins, dans la mesure où je traiterai essentiellement de la prose narrative des années 1910. Il est à signaler que le théâtre de cette époque est de mieux en mieux connu et a fait l'objet de plusieurs ouvrages scientifiques : Jesús Rubio Jiménez, *El teatro poético en España: del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Secretariado de Publicaciones y Servicio de Actividades Culturales de la Universidad, 1993, par exemple, ou encore, plus récemment, S. Salaün, E. Ricci, M. Salgues (éds.), *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid-Paris, Fundamentos-Casa de Velázquez-Paris III, 2005.

¹⁰ J'emprunte cette expression à Guy Michaud, auteur de *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, [1947] réédition de 1966 en un volume.

homme politique dévoué à la cause libérale et père de l'écrivain Ramón Gómez de la Serna, la revue est, avant tout, créée dans une perspective politique, bien plus que littéraire ou même culturelle. Il s'agit de promouvoir la ligne politique incarnée par José Canalejas, alors à la tête du parti libéral, et de gagner ainsi au camp démocrate un public jeune et intellectuel. Si cette vocation politique prime dans l'orientation initiale de la revue, la littérature n'y est encore que secondaire et seulement destinée à sous-tendre l'idéologie explicitement « izquierdista » dont se réclame *Prometeo*¹¹. Aussi, les premiers textes étrangers traduits sont-ils de nature plus sociale que strictement littéraire et n'est-ce qu'à partir du numéro IV, voire du numéro VI, avec la publication du premier manifeste marinettien, qu'un souci plus esthétique s'installe au cœur des pages de *Prometeo*¹². De façon générale, la littérature que la revue accueille dans un premier temps ressortit à l'esthétique de l'époque, largement héritée des courants la fin du XIX^e siècle plutôt que tournée vers le XX^e siècle naissant.

Toutefois, notamment sous l'impulsion de Ramón Gómez de la Serna – qui devient directeur de la revue à compter du numéro XI –, les enjeux politiques sont bientôt débordés par une orientation nettement plus littéraire, en quête d'expérimentations nouvelles et qui inaugure un mouvement de réflexion sur l'essence de la modernité esthétique. En témoignant tant les textes castillans que *Prometeo* commence à publier dès la fin 1909 que, surtout, les traductions inédites d'œuvres étrangères qu'elle propose au public madrilène. Dans cette volonté de battre en brèche les canons littéraires et les références culturelles d'une époque, outre Ramón Gómez de la Serna, une autre figure se révèle essentielle de l'âme de la revue : il s'agit de son principal traducteur, Ricardo Baeza. L'œuvre considérable de traduction de Baeza au sein de *Prometeo*, incarne à la perfection l'apparente contradiction qui se fait jour au sein de *Prometeo* entre le

¹¹ Sur ces paroles s'achève la profession de « foi » prométhéenne : « Y ahora a la lucha. Enfrente de tantas revistas de la derecha, es esta una que quiere ser del campo de todas las izquierdas » (I, novembre 1908, p. 3).

¹² Il s'agit de « Para comenzar el año alegremente » (I, p. 18-23), traduction d'un texte d'Anatole France qui présente un dialogue entre le rédacteur en chef d'un journal et un auteur à qui l'on a commandé un conte. Le sujet du conte, « para los ricos » ou « para los pobres », fait l'objet d'une polémique autour de la question sociale. Quant au numéro II, il s'ouvre sur un article intitulé « Diversidades del socialismo internacional », de Paul Louis (1-12). Cette préoccupation « sociale » de la littérature est également perceptible dans le « Llamamiento a los intelectuales » d'Andrés González-Blanco qui invite – avec une certaine emphase – ses contemporains, poètes et écrivains, à abandonner leur tour d'ivoire et à se tourner vers « la plaza pública para predicar al pueblo [...] y encender en las inteligencias dormidas y obtusas la luz que en nosotros se ha hecho llama interior, que nos devora » (I, novembre 1908, 56).

système constitué d'une littérature marquée du sceau de la fin du XIX^e siècle et l'émergence d'une écriture nouvelle où résonnent déjà certains accents d'avant-garde. Il s'agit d'observer comment un édifice se fissure progressivement pour laisser poindre les premiers ferments d'une dissidence littéraire.

Un système constitué et des émergences

De novembre 1908 au printemps 1912, *Prometeo* livre à ses lecteurs trente-huit numéros d'une centaine de pages chacun. S'y trouvent mêlés des articles sur l'actualité, des chroniques politiques et/ ou sociales, des essais, critiques littéraires ou comptes rendus de publications, et, naturellement, tout un flot, plus écumeux à chaque nouvelle livraison, de textes originaux et de traductions inédites d'œuvres étrangères. Dès ses débuts, *Prometeo* se veut résolument moderne et jeune : l'âge moyen des collaborateurs se situe entre vingt et vingt-cinq ans (en 1908, Ramón Gómez de la Serna a tout juste vingt ans ; Ricardo Baeza n'en a encore que dix-huit)¹³. Il reste que la revue, entièrement financée par le mécénat de Javier Gómez de la Serna, ne peut prétendre qu'à un tirage limité et obtient une faible audience. Si l'on en croit l'estimation de Bernard Barrère,

En toute hypothèse, en ce qui concerne *Prometeo*, on peut donner tout au plus une fourchette de 100 à 200 exemplaires, car il est improbable que D. Javier, même au sommet de sa carrière de fonctionnaire, ait pu consacrer à ce « support » politico-littéraire plus du dixième ou du cinquième de ses revenus. (1980, I, 80)

Cette relative confidentialité, il est vrai, garantit peut-être à *Prometeo* une plus grande latitude et un éclectisme certain dans les écrits qu'elle publie au cours de ses quatre ans d'existence. La correspondance entre Ramón Gómez de la Serna et Ricardo Baeza au cours des années 1910 confirme sans ambages ce caractère « arbitrairement extraordinaire » de la revue. D'après Andrew Anderson :

¹³ Quant aux autres collaborateurs, pour ne citer que quelques-unes des figures marquantes de *Prometeo*, le cadet est Pedro Salinas, qui a alors 16 ans (il est né en 1892), ensuite viennent Tomás Borrás (1891), Fernando Fortún (1890), Salvador Bartolozzi (1882), Rafael Cansinos Assens (1882), Emilio Carrère (1881), Enrique Díez-Canedo (1879), etc.

Con colaboradores asiduos como Baeza, con el exclusivo control editorial y con el patrocinio financiero de un padre complaciente, un rasgo singular de *Prometeo* era el grado de libertad de acción y de criterio de que disponía Ramón en la composición de sus números. Libertad que explotaba con aparente deleite :

« Pocas veces habrá una revista en que podamos hacer tan arbitrarias campañas artísticas, tan extraordinarias.

Dígalo Lautréamont » ([Ramón Gómez de la Serna a Ricardo Baeza] carta nº 19 : [M] 13 de julio 1910). (2002, 10).

De toute évidence, cette singularité de la revue sera aussi la raison de sa perte et de sa maigre diffusion. Il reste que *Prometeo* est aujourd'hui considérée par certains comme la première revue « d'avant-garde » madrilène, véritable jalon culturel qui publie, en particulier, Marinetti et sa prose véhémence. Une dizaine d'années après la disparition de la revue, l'un de ses illustres contemporains et collaborateurs, Rafael Cansinos Assens, en entonne le « répons lyrique » en ces termes :

Prometeo fue todavía una cumbre de juvenil anhelo. Fue la epístola ingenua y ardiente, el lírico mensaje de la juventud. En sus páginas cantó un ansia de modernidad libre y alada. [...] Los colaboradores de *Prometeo* [...] forman una pléyade de rosado optimismo, más constructiva que la pálida generación anterior, de una rebeldía no esquiva ni estática, sino democrática y activa. [...] *Prometeo* fue una revista que marcó un hondo surco de renovación espiritual (1925, I, 270-273).

Tant Buckley et Crispin (1973), Soria Olmedo (1988, 10) que, plus récemment, Miguel Gallego Roca (1996, 21) choisissent 1909 (en réalité, 1908, c'est-à-dire la naissance de *Prometeo*) ou 1910 (qui correspond à la publication du « Manifiesto futurista sobre España », dans le numéro XIX de la revue) comme dates de fondation de l'avant-garde littéraire en Espagne.

Ces jugements méritent, cependant, d'être nuancés, car ils nous livrent un tableau par trop idyllique – tel que nous pouvons le percevoir depuis la distance oublieuse de notre XXI^e siècle – de la portée et des intentions réelles de *Prometeo*. Selon Bernard Barrère, la réalité de l'époque est bien autre : « avant d'être dirigée par Ramón, voire asservie à ce prurit de publication, la revue se définit surtout comme une revue politique et sociale, et, qui plus est, au moins en ses débuts, comme une revue militante et non de réflexion sereine [...]. Cette revue partisane passe aujourd'hui pour une revue "culturelle", le contre-sens allant jusqu'à lui assigner une place sans rapport avec sa diffusion ni avec sa

nature. » (1980, I, 76, 85) Aussi, *Prometeo* ne saurait-elle en aucun cas être tenue pour une revue homogène, uniformément et esthétiquement *engagée* comme pourra l'être, par exemple, neuf ans plus tard, une publication comme *Vltra* (1921-1922).

La comparaison des deux revues est, en ce sens, révélatrice, bien qu'elle oppose deux objets qui ne se situent évidemment pas sur le même plan esthétique. *Prometeo* naît du statut hybride que l'on sait (« Revista social y literaria ») ; *Vltra* paraît au début des années 1920, alors que les premières voix de l'avant-garde ont eu le temps d'affirmer leur timbre, et se veut l'accomplissement du manifeste signé par Cansinos Assens, en 1918. Elle consacre donc une large part à la poésie expérimentale et donne à *voir*, dans le panorama des lettres espagnoles, une rénovation du langage poétique en marche. Elle s'inscrit dans la filiation du *Coup de dés* mallarméen et de l'exhortation définitive des *Mots en liberté futuristes* de Marinetti – que l'on surnommait à l'époque la « caféine de l'Europe » (Sarmiento, 1993, s. p.). Apollinaire et Tzara sont deux autres des modèles fondateurs de la revue, qui tend à une synthèse des divers courants d'avant-garde de l'époque : futurisme, cubisme littéraire, dadaïsme. Pour cela, le comité directeur prend soin de la beauté et de l'innovation typographique d'*Vltra* : grandes dimensions de la revue, papier parcheminé au toucher, illustrations et usage de la couleur sont autant de manifestations d'un souci formel qui est encore absent des pages de *Prometeo*. *Vltra* décline aphorismes (« Crear, crear y crear. El arte nuevo sólo ha de tener frente, no ha de tener espalda », XIII), « Poèmes automatiques » (II) et calligrammes pour faire entendre une voix nouvelle « [que] cambia y se multiplica constantemente » (III) – une voix qui cultive délibérément toutes les modulations du cri-manifeste et de la proclamation¹⁴.

¹⁴ Par exemple, dans ce poème de Gerardo Diego, intitulé « Triunfo » et publié dans le numéro II (je souligne) :

« Sí
 Del oriente al ocaso
 estalla un arco de triunfo
 Elefantes *atónitos*
 pastan en los oasis de mis ojos
 Y el viento se ilumina
 en el fondo del mar
 Mi pecho no se cansa de *disparar*
 La vida
 ciudad maldita
 empieza a arder
 Hagamos de *todos los gritos*

En matière de traduction, *Vltra* publie, à l'initiative de Guillermo de Torre, une « Antología crítica de la novísima lírica francesa » qui réunit Pierre-Albert Birot (IV), Paul Morand (XIV), Jean Cocteau (XV), Max Jacob (XX) et Blaise Cendrars (XXII). Trois de ces traductions, celles de Birot, Jacob et Cendrars s'accompagnent d'une présentation critique de Torre, qui souligne la modernité esthétique de chacun. Le nunisme d'un Birot¹⁵, par exemple, sert à démontrer que la rupture est définitivement consommée avec toute conception mimétique de l'art : la beauté est désormais autonome, née de la réalité pensée, imaginée par le poète, et non des apparences du réel. Le vitalisme de Cendrars, quant à lui, est « antirretórico. Acelerado. Simultaneísta. Desbordante ». Torre commente avec ravissement la fulgurance et la plasticité des *Poèmes élastiques* (1919) ou de *La prose du Transsibérien* (1913), illustrée « suntuosa[mente] » par Sonia Delaunay. Max Jacob, enfin, ajoute à cette dimension visuellement suggestive du poème (en prose) d'avant-garde – Torre évoque ses « imágenes prismáticas » et « cuadros verbales » – l'énergie du jeu et de l'humour. Les pièces du *Cornet à dés* sont, pour Torre, des « cabriolas imaginativas » ; « con Gómez de la Serna y Chesterton, [Jacob] es el inventor de una risa nueva, refrigeradora de la literatura solemne ». L'analogie avec Ramón est intéressante car, même si le *Cornet à dés* est publié cinq ans après la publication du dernier numéro de *Prometeo*, aucun texte traduit ni même un seul écho de *La Côte* (1911) ou des *Œuvres burlesques et mystiques de Frère Matorel, mort au couvent* (1911-1912) ne figurent dans les pages de *Prometeo*. Pas plus, d'ailleurs, que les premiers textes de Cocteau (qui publie *La lampe d'Aladin*, en 1909) ou de Cendrars (dont *Les Pâques* paraissent en 1912).

Ainsi que le révèle ce rapprochement rapidement esquissé, on ne saurait donc tenir à la lettre le « socle » de *Prometeo* pour avant-gardiste. Au contraire, nombre des rédacteurs de la revue appartiennent à ce que Federico Carlos Sainz de Robles promut sous le « titre » de promotion du *Cuento semanal*, c'est-à-dire qu'ils ressortissent davantage à une esthétique aux accents *modernistas* sinon *costumbristas*. Si l'on compare l'index de *Prometeo* qui clôt le numéro XXIV de la revue¹⁶ avec le recensement

una sola mujer ».

¹⁵ Nunisme que Birot définit, en 1916, dans la revue *Sic* (Paris, Jean-Michel Place, 1980 [fac-similé], p. 43).

¹⁶ Ce recensement est repris et complété par Javier Gómez de la Serna dans son ouvrage *España y sus problemas*, Javier Gómez de la Serna, Madrid, Establecimiento tipográfico de El Liberal, (s.d), p. 303-

des *Raros y olvidados* effectué par Sainz de Robles (1971), il s'avère que quinze des trente-huit membres emblématiques de la « promoción de *El cuento semanal* » sont également collaborateurs de *Prometeo*¹⁷. La revue et les nouvelles sont publiées presque simultanément puisque *El cuento semanal* paraît durant cinq ans, de janvier 1907 à janvier 1912. Mais cette concomitance est loin de n'être que temporelle. Du point de vue esthétique, *Prometeo* est bien plus proche de la collection fondée par Eduardo Zamacois que des expérimentations d'*Vltra* évoquées précédemment. Or, la « promotion du *Cuento semanal* » s'inspire du modernisme vitaliste hérité de Darío (Íñiguez Barrena, 2005, 56), mêlé d'accents *costumbristas*. José-Carlos Mainer rappelle que 1907 consacre ce « momento triunfante del modernismo de abolengo finisecular que está presente en los quioscos con *El cuento Semanal* » (1996, 113).

Si l'on suit les conclusions du dépouillement effectué par Lourdes Íñiguez Barrena (2005, 79), les principales tendances thématiques de la collection sont : l'érotisme (« visto como un naturalismo exacerbado »), le *costumbrismo*, l'orientalisme et l'humour. En d'autres termes, l'esthétique que mettent en œuvre les nouvelles du *Cuento semanal* est encore fortement connotée « fin de siècle ». Or, ces mêmes tendances se retrouvent dans les pages de *Prometeo*, en particulier, l'érotisme, au travers des textes (traduits) de Rachilde (XVI, 171-179 ; XXI, 629-639 et XXIV, 930-946) ; l'orientalisme dans l'épisode du songe inclus dans « La escalera de oro », de Baeza (VIII, 58-61), etc. Quant au *costumbrismo*, il est omniprésent, jusque dans les articles critiques de la revue¹⁸. Pour ne citer que quelques exemples emblématiques, dans le premier numéro de *Prometeo* figure un extrait d'une œuvre à paraître, *Cabalgata de horas*, d'Emiliano Ramírez-Ángel – qui fait précisément partie de la liste des collaborateurs du *Cuento semanal*. Dans ce texte judicieusement intitulé « Epílogo

304.

¹⁷ Il s'agit de Joaquín Belda, Rafael Cansinos Assens, Carmen de Burgos (« Colombine »), Emilio Carrere, José Francés, Federico García Sanchiz, Andrés González Blanco, Antonio de Hoyos y Vinent, Rafael López de Haro, Augusto Martínez Olmedilla, Luis Antón del Olmet, Emiliano Ramírez-Ángel, Cipriano Rivas Cherif, Rafael Urbano et Francisco Villaespesa.

¹⁸ C'est le cas d'un article de *Colombine* sur « Las mujeres de Blasco Ibáñez » (IV, 1909, 69-71), où l'on peut lire : « Creo en la influencia que la novela, diosa de la literatura, ejerce sobre la sociedad cuyas costumbres retrata. [...] he procurado recoger la síntesis del sentir femenino en los tipos dibujados en sus libros, y [...] tracé la silueta de las mujeres que retrata [...] en la mayor parte de las cosas permanecen fiel a la realidad, escogiendo ese tipo de mujer sencilla » (je souligne).

desolado », le narrateur, accoudé à sa fenêtre, s'abandonne à une rêverie (mélancolique) sur ce que lui réserve l'avenir :

En los pocos años de mi vida, asomado al balcón dorado de mi mocedad, he visto pasar, varias veces, esa lenta y alucinante *Cabalgata de horas*. [...]

Madrid no habrá cambiado. Las calles, las alamedas, los cinematógrafos, seguirán como siempre. Pero yo seré otro y no podré conocer nunca más esa pequeña delicia de tomar un coche, en la Puerta del Sol, con una mujer sin hijos, y decir al cochero : « Arrea hacia la verbena. » [...]

Entonces querré más a mis padres, a estos viejos que ahora juegan al tute y creen, como nunca creyeron, en Dios... Y querré más a mi mujer, y alguna tarde, al regresar a la oficina, entraré en « La Mallorquina » a comprarle unos pasteles con el dinero que otras tardes invertí en unos zapatos « boscal », un poco caros, cuando reconocía que el vivir soltero es algo triste... (I, 32-34)

La divagation de l'esprit du narrateur est le prétexte d'une divagation géographique dans l'espace madrilène qui ébauche une véritable peinture de mœurs du Madrid des années 1900 : la Puerta del Sol et l'institution de « La Mallorquina », la *verbena*, le *tute* ; en somme, l'atmosphère des rues et paysages urbains de la capitale. Et c'est ainsi une illustration paradigmatique du *costumbrismo madrileñista* qui nous est donnée à lire. Un autre (succulent) morceau de bravoure en la matière est celui qu'offre José Francés – également auteur de nouvelles pour *El cuento semanal* – avec un texte intitulé « El regionalismo de los labios rojos. Cómo besa la española » (II, 13-17). L'intention et la tonalité de cette pièce en prose sont tout entières résumées dans ces paroles liminaires : « he recogido un ramo de estos claveles de mujer y quiero irlo deshaciendo sobre el oro de esta tarde inverniza, para que el sol y los besos rimen con gallardía de bandera española. » Lyrisme, étude de « mœurs » et évocation du génie (au féminin) du peuple espagnol sont les enjeux du texte. Et ce mince échantillon est tout à fait représentatif des choix littéraires qui caractérisent les débuts de *Prometeo*. Aussi, José-Carlos Mainer évoque-t-il « todo el confuso mundo nietzscheano y decadentista que, con algunas notas de vanguardismo destemplado, dio [Ramón Gómez de la Serna en] su primeriza revista *Prometeo* » (1891, 205). En réalité, hormis les exceptions ponctuelles des textes de Ramón Gómez de la Serna ainsi que de certains auteurs étrangers traduits par Ricardo Baeza, l'ensemble des rédacteurs ressortit à une esthétique nettement plus décadente, voire *decimonónica*, qu'avant-gardiste.

Car, il ne faut pas oublier qu'outre Rubén Darío, figure parmi les autorités tutélaires de la revue le très romantique Mariano José de Larra auquel toute la rédaction de *Prometeo* rend hommage dans le quasi-monographique numéro v (1909, 29-62). Ainsi que le fait remarquer Cansinos Assens avec l'acuité toute malveillante dont il fait preuve dans *La novela de un literato*, lorsque Gómez de la Serna évoque le décor de Pombo,

– Tiene carácter..., es una cosa de los tiempos de *Fígaro*... Ese reloj isabelino, ese espejo empañado, que quizá haya reflejado la efigie del glorioso suicida... Yo asiento, sonriendo : – Sí, está bien, sólo que no me parece muy futurista... Ramón frunce el entrecejo y sigue [...] (2005, II, 8-10).

À l'image de la Sagrada Cripta, *Prometeo* est donc bien une tribune hybride, non seulement dans ses intentions (idéologiques mâtinées de littéraires et *vice versa*), mais au cœur même de son positionnement esthétique. Dans son étude de la figure prométhéenne par excellence, celle de Gómez de la Serna, Melchor Fernández Almagro s'interroge d'ailleurs :

¿Dónde, pues, hemos de buscar la generación de Ramón Gómez de la Serna? ¿En sus coetáneos o en los conmlitones de sus primeras armas? Porque adviértase que no coinciden en la cronología literaria los unos y los otros. [...] Porque mientras el grueso de los colaboradores de *Prometeo* no se esforzaban gran cosa en el tanteo de nuevos rumbos, Ramón se obstinaba en crear otras metas. Su estilo era ya el de hoy. Los de hoy también, sus anhelos e inquietudes : su afán de deslocación e independencía. (1923, 11)

Víctor García de la Concha est plus explicite encore : « Basta examinar el censo de escritores extranjeros que colaboran en *Prometeo*, o de quienes se recogen textos – traducidos en su mayor parte por Ricardo Baeza –, para advertir que, al margen de los futuristas y sus mentados precursores, sólo figuran firmas que podemos considerar *tradicionales*. » (1977, 79)

Cette double postulation (entre « fin de siècle » et avant-garde) est, par ailleurs, symptomatique d'une époque : elle manifeste la rémanence du modernisme dans l'Espagne littéraire des années 1910. Dans leur quête de « lo nuevo », les rédacteurs de *Prometeo* adoptent le seul modèle anti-*decimonónico* encore en vigueur, en

sélectionnant ce qu'il offre de plus novateur. Le problème, c'est qu'au cours des années 1910, le modernisme périlite. Soria Olmedo met en relation le « retard » de *Prometeo* avec l'esthétique à dominante moderniste qu'elle cultive :

¿Por qué este relativo retraso? Entre otras cosas por la vitalidad del modernismo, que se conserva hasta comienzos de los años veinte, hasta tal punto que en un primer momento el ultraísmo tiene la intención de ir más allá, pero no contra el modernismo. Cansinos Assens, de hecho, habla de « ultra-novecentismo » (y con novecentismo se refiere al modernismo). El vitalismo finisecular *forma el suelo* sobre el que van a germinar las primeras tendencias de vanguardia. (1988, 20-21, je souligne)

Le modernisme est donc, à son tour, devenu un « socle ». Il a perdu son souffle novateur et s'est institutionnalisé. C'est sur ce socle que se fonde *Prometeo* ; à ceci près qu'une fois l'ère du réalisme définitivement révolue, en exploitant ce modèle moderniste, la revue parvient à un nouveau point de rupture – une rupture, certes, non définitive pour l'heure, bien distincte encore des futures avant-gardes, mais qui contribue à lézarder un peu plus la cohérence déjà vacillante du modernisme. *Prometeo* représente, en cela, une tentative – qui demeure sans écho immédiat – de lancer un mot d'ordre novateur (« ¡Pedrada en un ojo de la luna! [...] ¡Voz juvenil a la que basta oír sin tener en cuenta la palabra : – ese pueril gráfico de la voz! – ¡Voz, fuerza, volt, más que verbo! »¹⁹). Elle héberge en son sein à la fois le socle moderniste et l'une de ses premières « lézardes » – une lézarde de l'intérieur, en quelque sorte, puisqu'elle est issue de la logique moderniste (qui prône un art autonome, anti-mimétique), menée à son terme et dépassée.

Le début des années 1910 marque une étape déterminante de transition entre *modernismo* et avant-garde, dont *Prometeo* constitue un observatoire privilégié. Une étude des textes les plus remarquables de la revue puis, plus particulièrement, du cas exemplaire des traductions d'œuvres étrangères permettra d'observer précisément le déroulement de la crise et de voir comment on passe d'une volonté de rupture qui

¹⁹ Ces mots sont extraits de l'introduction de *Tristán* (Ramón Gómez de la Serna) à la « Proclama futurista a los españoles », de Marinetti, publiée en tête du numéro XX de la revue *Prometeo* (1910, p. 517-531). On notera tout de même l'occurrence du terme (certes, polysémique) « Modernismo », dès l'ouverture toute wagnérienne de cette présentation ramonienne : « ¡Futurismo! ¡Insurrección! ¡Algarada! ¡Festejo con música Wagneriana! ¡Modernismo! ¡Violencia sideral!... ».

s'exprime d'abord de façon rhétorique à une réelle pratique expérimentale de « lo nuevo ».

Processus d'une crise : la construction d'un discours de la rupture

En 1910 la palabra « vanguardia » aún no había llegado a establecerse ni a difundirse en España con su sentido artístico-literario, y seguramente no se sentía tan nítidamente la distinción entre simbolistas y vanguardistas entonces como hoy en día. No obstante, queda claro que Gómez de la Serna había detectado algo, un cambio, una diferencia, una nueva corriente, y tenía motivos sobrados para abrazar simultánea y calurosamente tanto las postrimerías de una tendencia como los primeros balbuceos – gritos destemplados más que susurros – de la otra (Anderson, 2002, 14).

Si, en toute rigueur, on ne peut donc appliquer le terme d'avant-gardiste à la revue *Prometeo* – tout simplement, comme le rappelle ici Anderson, parce que la distinction *modernismo-vanguardia* n'était à l'époque qu'intuitive et non instituée –, il reste que quelque chose de radicalement neuf se fait jour dans ces pages. Les premières fissures du système culturel (moderniste) sur lequel se fonde *Prometeo* s'expriment dans le langage de deux façons complémentaires : par la reproduction de ces « gritos destemplados » que lancent, entre autres, les futuristes, mais aussi par la mise en place, au fil des numéros, de toute une imagerie de la rupture.

De façon rhétorique dans un premier temps, *Prometeo* honore son titre et fait profession de renouveau, subversion, iconoclasme. Dès le premier numéro, l'épigraphe empruntée à Darío donne le ton : « ¡Inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda, espíritus fraternos, luminosas almas, salve! Porque *llega el momento en que habrán de cantar nuevos himnos* lenguas de gloria. Un vano rumor llena los ámbitos : mágicas ondas de vida *van renaciendo* de pronto... » (I, 1908, 1, je souligne), ce que Ramón glose en ajoutant une nouvelle occurrence de l'adjectif *nuevo* : « Esas mágicas ondas de *nueva* vida de que habla el poeta, deseamos que corran por las páginas de esta revista. » (*id.*) De fait, la métaphore ondulatoire devient emblématique de la dynamique prométhéenne : « Hay en nosotros un ansia de progresar y de irradiar, que inquietará estas páginas cada vez más. » (XIII, 1910, 1) Elle manifeste une inquiétude fondamentale, un besoin de « romper, revolucionar, remover » (VI, 1909, 91). Il est, à ce titre, un article emblématique : celui que *Prometeo* – l'article est anonyme – consacre

aux manifestes futuristes (« *Movimiento intelectual. El Futurismo* », VI, 1909, 90-96). Car le futurisme incarne, précisément, « la libertad sin dogmas, se refiere más al esfuerzo, al desnudo, a la entereza [...]. El solo hecho de que ante el mundo se haya dado un grito de sa clase es un hecho significativo y precursor » (95). La portée de ce « cri » est l'affirmation d'un refus de la contrainte, appliqué à la littérature en général, mais aussi aux écrits futuristes, y compris aux textes fondateurs du mouvement. Il s'agit donc de multiplier, de façon incessante, « *las proclamas*, y no la proclama » (91), de refuser toute possible institutionnalisation et de préférer la quête insatiable d'une redéfinition « atomisée », en aucune façon d'une définition « sédentaire » (92-93). C'est dans ce sens qu'il faut comprendre les proclamations réitérées de Ramón Gómez de la Serna dans les divers manifestes qui jalonnent le cheminement esthétique de *Prometeo* :

Yo lo espero todo de la nueva literatura, porque en principio reniega de todos los sedentarismos, hasta de los libertarios cuando se detienen en su insurrección. Sabe muy bien el apotegma de Gourmont : «La civilización no es más que una serie de insurrecciones.»

Cumplamos las nuestras. (« *El concepto de la nueva literatura* », VI, 1909, 32)

¡Oh, si llega la imposibilidad de deshacer!... (« *Mis siete palabras* », XIII, 1910, 70)

Insurrection et destruction (double dynamique indispensable au renouvellement perpétuel) deviennent les maîtres-mots de la « nouvelle littérature » dont *Prometeo* se veut l'organe de diffusion²⁰. Dans l'article sur le futurisme déjà cité, *Prometeo* recourt à la métaphore de la cassure :

Temed tener esa incertidumbre de los que se han quedado fuera del fracaso y del triunfo, sin estar tampoco en el intermedio. Sed unos *grandes fracasados* antes que unos seres sin adjetivación aproximada, y sin última diferencia [...].

Vale tanto como un gigante de piernas desmedidas – y esta es la moraleja de todo esto – un hombre con las piernas cortadas a bisel del tronco.

El que no vale nada es un hombre mediocre que ni se *rompió*, ni se sobrepasó. (VI, 1909, 94-95).

²⁰ Voir également la glose au ton biblique de *Silverio Lanza* (Juan Bautista Amorós), épigone de l'« acratisme » et, par conséquent, figure éminemment contestataire de *Prometeo* (XV, p. 12-13). Elle souligne l'impératif de « deshacer y hacer de nuevo para deshacerlo cuando pueda interrumpir la constante evolución que es necesaria a las vidas duraderas » (13).

Au-delà de l'idée d'engagement qui est exprimée ici, ces quelques lignes m'intéressent dans la mesure où elles soulignent la fonction indispensable de tous ceux qui cherchent à incarner une rupture. Peu importe finalement ce que leur réserve la postérité (le « triunfo » ou le « fracaso »), ils possèdent une valeur intrinsèque en tant qu'« acumulación de poderes, de rebeldías » (VI, 1909, 94). En d'autres termes, ceux de Wentzlaff-Eggebert, appliqués cette fois-ci aux mouvements d'avant-garde :

Los autores [vanguardistas], la mayoría de los cuales se consideran menores según un concepto de arte tradicional, posiblemente tendríamos que considerarlos mayores según un concepto de arte que dé importancia esencial a la liberación del potencial creador innato, anteriormente ligado por las normas estéticas vigentes. Ya en 1920, Antonio Espina [...] escribe [...] : "En una palabra, con el ultraísmo literariamente, no pasa nada. [...] Pero, si como escuela literaria no es nada, como fermento nihilista, subversivo, ácido, aunque de poca fuerza, nos parece admirable. Por mi parte [...], en este sentido soy del ultra hasta la médula de los huesos. [...] Hace falta anarquizar, oxigenar, liberalizar." (1999, p. 14-15)

Telle est peut-être déjà la portée des rédacteurs de *Prometeo* qui, s'ils n'étaient pas associés au nom de Marinetti, perdraient définitivement tout relief dans l'histoire culturelle contemporaine. Ils sont avant tout « ferments subversifs ». Il s'agit bien de « lézarder » l'édifice de ce que « El concepto de la nueva literatura » dénonce comme « una literatura de presbitas » (VI, 1909, 7). Certes, on pourra objecter que l'univers de référence qui transparaît dans cet essai, avec la mention de Remy de Gourmont ou ce cri lancé par Ramón Gómez de la Serna « ¡ Seamos de la decadencia ! » (VI, 1909, 28), est celui des décadents. La « nouvelle littérature » s'inscrirait donc en faux contre l'académisme hérité du XIX^e siècle, tout en restant encore dans la filiation d'un certain modernisme. Gómez de la Serna lui-même concède que la « nueva literatura [...] es todavía literatura un poco de transición » (VI, 1909, 6). Formellement, cependant, elle introduit déjà un certain nombre d'éléments fondateurs du *ramonismo* et des avant-gardes à venir : la pleine participation du *corps* (c'est-à-dire de la dimension sensible et sensuelle du langage)²¹ dans l'acte de création littéraire, l'autonomie du langage poétique (comme création verbale, nullement subordonnée au réel et qui se donne à lire

²¹ Ramón Gómez de la Serna développe, dans son essai, toute une rhétorique de l'*anti-* visant la « literatura de presbitas » : « Carece de ese influjo y ese imperativo carnal con que llega a nosotros la nueva literatura. [...] No hay en esa literatura un ESTADO DE CUERPO. Toda ella está hecha con un reposo, ético, lógico, canónico, insoportable » (VI, 1909, 7).

au travers du prisme de la réflexion métatextuelle), l'esthétique de la fragmentation (ou « atomismo »), etc.

Tous ces éléments sont présents dans *Prometeo* au travers du théâtre de Ramón Gómez de la Serna qui paraît à compter du numéro VIII (1909) et présente une étroite relation avec les essais théoriques que l'on vient d'évoquer (Sobejano, 1996, 31). *El teatro en soledad* est, sans conteste, la pièce qui réunit le mieux les grandes directions de l'expérimentation théâtrale prométhéenne. Elle conjugue les accents du théâtre de Maeterlinck à ceux des futurs *Sei personaggi in cerca d'autore*, de Pirandello – dont Gómez de la Serna revendiquera fièrement une sorte de paternité putative²². Les deux derniers actes du drame présentent une pièce à l'intérieur de la pièce, qui se veut résolument moderne et inaugurent ainsi de nouveaux canons théâtraux. Par ailleurs, la structure en miroir applique le postulat sur lequel se referme le prologue – longue digression iconoclaste – de la pièce : « Todo lo que se escribe debe descomponerse. » (1996, 165)

Cette volonté d'innovation littéraire trouve son prolongement dans d'autres formulations. La logique de la « décomposition » est patente dans la progression de la revue : de la prose abondante, mais déjà égrenée en paragraphes rythmés, de *El libro mudo* (XVI-XXIII, 1910) à la concision fragmentaire (« l'intensité multipliée », selon l'heureuse formule de Barrère, 1980, I, 160) de la *greguería* – qui naît officiellement dans le dernier numéro de la revue (XXXVIII, 1912, 235-238). On notera, dans l'entre-deux, d'autres expérimentations esthétiques comme les « Diálogos triviales » (XV-XXXVII, 1910-1912). Il s'agit d'une sorte de *tertulia* à bâtons rompus (en termes prométhéens, des « improvisaciones escritas en la intimidad, en cualquier parte, sin *mise en scene* ni maquillage », XV, 1910, 20), retranscrite fidèlement afin de :

coger infraganti lo mejor, lo más consecuente, lo más recatado, lo más ingenuo –por eso he dicho lo mejor– de nuestros escritores contemporáneos. En esta

²² Le premier acte s'ouvre alors que s'achève une représentation théâtrale : les machinistes s'activent tandis que les acteurs discutent de leur performance et offrent ainsi un tableau pour le moins critique du théâtre de l'époque. Sont évoqués les problèmes de la place de l'auteur, de l'œuvre « llen[a] de titubeos », de l'échec des effets scéniques (tels que la lumière), du public, enfin et surtout du jeu des acteurs qui manque cruellement de cohérence faute de réelle direction artistique. À l'issue ce premier acte polyphonique, les *accesorios* se retirent et la scène est investie par onze *protagonistas*, venus représenter la première d'une pièce de théâtre intitulée *Conclusión*.

sección sin precedentes, en que se ensaya el mejor procedimiento de consignar conceptos definitivos se oirán más que nada, voces jóvenes [...]. (XV, 1910, 20)

L'*inédit* de ces « Diálogos » est ici explicitement souligné. L'ambition est d'inaugurer une écriture de l'instant, de l'actuel et du quotidien, absolument libre de toute contrainte formelle académique et capable de faire entendre une voix de la jeunesse dans ses divagations esthétiques. Le résultat peut paraître un brin décousu, mais c'est l'effet recherché – ce même effet (d'« atomisation ») que cultiveront ces deux autres œuvres-*tertulias* que sont *Pombo* (1918) et *La Sagrada cripta...* (1924), de Ramón Gómez de la Serna.

L'on touche ici à un terme, au moment d'articulation en quelque sorte : tous ces textes « expérimentaux » de *Prometeo* manifestent la prise de conscience latente que, dès lors que le modernisme cesse de faire référence en matière d'innovation esthétique, il faut chercher ailleurs. Quel nouveau rôle assigner à la littérature et comment lui faire changer de regard ? En quête de nouveauté, on se tourne vers l'étranger :

Écrire signifiera désormais militer pour une certaine littérature, mais aussi essayer de faire de nouveaux adeptes d'une conception radicale de la littérature, de son importance, de son rôle dans la société ; *la littérature sera un ferment et elle entraînera, dans sa subversion, une refonte des structures sociales.*

La revue permettra de dire tout cela en toute impunité [...] ; la confrontation avec les textes étrangers ne répond ni à un excès d'humilité ni à un intempestif orgueil, mais à un besoin d'attirer l'attention sur ce *changement de perspective*, à la nécessité de séduire et de convaincre (Barrère, 1980, I, 157-158, je souligne).

La revue *Prometeo* témoigne exemplairement de cette ouverture sur la modernité littéraire européenne. Gómez de la Serna, mais pas seulement lui, y incarne la « lézarde » – promise à devenir émergence – d'une « Nouvelle conception de la littérature ». Et c'est en se tournant vers l'Europe culturelle de l'époque, c'est-à-dire en faisant le choix d'accorder une place privilégiée à la traduction littéraire, que *Prometeo* vise ce « changement de perspective » indispensable. Une autre figure s'impose alors comme moteur déterminant dans les choix et orientations esthétiques de la revue, celle de Ricardo Baeza.

Une figure exemplaire de la « lézarde » prométhéenne : Ricardo Baeza Traduxit

La traduction d'œuvres étrangères donne à *Prometeo* une grande part de sa personnalité. C'est une contribution régulière et omniprésente de la part de Ricardo Baeza, puisque la revue publie entre une et quatre traductions par numéro ; environ deux, en moyenne (López Molina, 2002, 52-53). Elle est, en outre, constamment signalée par la critique comme l'un des éléments « uniques » qui font la singularité de la revue. Au sein même de *Prometeo*, on la brandit comme argument de « nouveauté » et d'« audace ». Hormis dans la présentation liminaire de *Prometeo*, chacun des « bilans » ou des professions de foi pour les parutions à venir font allusion (dans une orthographe fantaisiste imputable à Ramón Gómez de la Serna) aux traductions de textes littéraires étrangers :

Recordemos que [...] se han publicado cosas de toda la Juventud, la más expansiva y la más rebelde y se han traducido las cosas más personales y menos editoriales pero más artísticas de hombres por primera vez traducidos en España como el *Conde Lautréamont*, *Marcel Swob* [sic], *Rodenbach* y de otros casi tan desconocidos en castellano como *Gourmont*, *Rachilde*, *Wilde*, *Maeterlinck*, *Witman* [sic], *Novicow*, *Paul-Luis*, etc. (XI, 1909, 1-2)

Persistiremos mientras tanto en nuestra labor cada vez más nueva y más audaz. [...] Todos han hecho obra personal e independiente sin que tuviéramos en cuenta al seleccionar los originales más que su fuerza. De los grandes hombres extranjeros desconocidos plenamente aquí, hemos dado sus cosas más recias. Y las que daremos. (XXIV, 1910)

À ce titre, l'article le plus éloquent est une « Loa » des traductions de Baeza, qui souligne les enjeux que représente l'insertion de textes étrangers, avec leur « force » esthétique propre, dans les pages de *Prometeo* :

La traducción de los escogidos es lo único que hace inefable la vida. Porque lo fuerte con « su » fortaleza, lo excesivo, lo supremo, lo compaginable con sus antologías, no ha existido en nuestra tierra. Sólo se inicia en esta juventud.

Prometeo quiere [...] –¡ admirable Ricardo Baeza !– que una vez por lo menos se salga de la idiosincrasia consabida, mortal, pintoresca y mediocre y se salve el alma en esa libertad rara, personal, ascendente, en ese desconocido en el que después de perdidos comenzamos la verdadera posesión de nosotros mismos. (XVIII, 1910, 343-344)

Cet éloge de la traduction fait, en creux, le portrait des pairs (et « pères » littéraires) des collaborateurs de *Prometeo*, assemblés en un « doloroso yermo español » (344). La critique est d'autant plus dure (« brota una terrible agresividad parricida », 343) qu'elle veut signifier l'indépendance radicale qui a été conquise grâce à la traduction :

Sin esos hombres [les auteurs traduits], hubiéramos estado secuestrados, hubiéramos padecido algo como una terrible enfermedad, de incuria [...]. Nos sentimos menos hijos únicos de padres sin sobrepajar, abúlicos y conservadores. Tenemos ya hermanos que nos creen, pues la verdadera creación es de hermano a hermano, de amigo a amigo, de insurgente a insurgente. Creación que pone después en camino de independencia [...].

Nuestro clamor es el clamor de los que se han salvado de un peligro mortal que espontáneamente hace gritar la blasfemia (343-344).

On le voit, au travers du « clamor » final, le ton est celui du manifeste – un manifeste qui repose sur l'acte de traduction, présenté ici comme un élan subversif dans la mesure où il fait entendre une autre voix. La traduction constitue, en cela, un indice de la lézarde du système de références de l'époque. La tâche du traducteur est donc de la plus haute importance. C'est pourquoi la « Loa » citée précédemment s'adresse à l'« ¡ admirable Ricardo Baeza ! ». Dès 1909, un compte rendu de la traduction du *Sueño de una tarde de primavera*, de Gabriele d'Annunzio, témoigne de l'enjeu que représente la figure de Baeza pour la revue :

Ricardo Baeza es un muchacho joven, fantástico. [...] Se nos representa como dentro de uno de esos sobres – en que recibimos sus cosas – que él lacra con lacre dorado, y en los que grava la figura enhiesta, y hermética de la *Esfinge* ; como si tal fuese su blasón.

Esperemos que quiebre la esfinge de lacre y rompa el sobre si es que se decide al fin, porque de eso ha de provenir lo *nuevo*, lo inaudito, ese algo que es toda nuestra inquietud. (v, 1909, 96-97)

« Quebrar », « romper », « lo *nuevo*, lo inaudito », la « inquietud » : autant de termes qui disent combien Baeza – figure à part entière de *Prometeo*²³ – participera pleinement de la dynamique de rupture de cette dernière.

²³ Soria Olmedo affirme symptomatiquement que : « Por las páginas de *Prometeo* desfilan Mistral, O. Wilde, M. Schwob, P. Fort, G. Rodenbach, d'Annunzio, Whitman, Maeterlinck, R. de Gourmont, F. Jammes, Rachilde, Verhaeren, Colette, [sic] Willy y, entre los españoles, F. Trigo, « Colombine » por

Né en 1890, il commence sa carrière littéraire de façon professionnelle en figurant parmi les collaborateurs de l'anthologie de Díez-Canedo et Fortún, *La poesía francesa moderna* (1913), où il traduit des poèmes en prose d'Aloysius Bertrand (11-15) et de Baudelaire (28-30). Il avait auparavant signé sa première traduction dans les pages de *Prometeo*, avec « Las santas del paraíso », de Remy de Gourmont (IV, 43-52) ; il a alors dix-neuf ans²⁴. Dès la seconde moitié des années 1910, il se lance dans une œuvre colossale de traduction qu'il poursuivra avec une intensité et une dévotion prodigieuses jusqu'à la fin des années 1930²⁵. Ses auteurs de prédilection sont Gabriele d'Annunzio et Oscar Wilde, dont il publie au moins une traduction chaque année, à partir de 1917, pour finalement entreprendre, au seuil des années 1930, de publier les œuvres complètes (Anderson, 1994, 230-231). Parallèlement, en 1916, il fonde à Madrid, avec les frères Calleja, une maison d'édition baptisée du nom éloquent de Minerva, qui deviendra, deux ans plus tard, Atenea, et dans laquelle il publie nombre de ses traductions. Enfin, en 1919, il fonde sous ce même nom d'Atenea sa propre compagnie théâtrale, où il assume les fonctions de directeur artistique.

Des soixante traductions de textes littéraires recensées au fil des pages de *Prometeo*, trente-six, au moins, lui sont attribuables et, ce, dans pas moins de quatre langues : français, anglais, italien et portugais²⁶ – ce qui lui valut le surnom de *Ricardo Baeza Traduxit*. Ce qui est plus intéressant encore, c'est que le choix des auteurs à traduire pour la revue était, dans la pratique, largement partagé entre Ramón Gómez de la Serna (qui dirige *Prometeo* dès 1909 et y appose sans réserve son sceau esthétique) et Ricardo Baeza (le traducteur principal de la revue, qui parvient à imposer ses choix et ses réticences)²⁷. Les quelques fragments de leur correspondance qui ont été publiés à ce

supuesto, Hoyos y Vinent, Juan Ramón Jiménez, Villaespesa, E. Rodríguez Ángel, Andrés y Edmundo González Blanco, Cansinos Assens, Ricardo Baeza como traductor » (1988, 30-31). C'est donc Ricardo Baeza, arborant son titre de traducteur, qui ferme ce cortège un peu pêle-mêle et devient une personnalité de la revue.

²⁴ Il est à noter, par ailleurs, que le premier livre que publie Ricardo Baeza est une traduction de Gabriele d'Annunzio en 1909 : *La ciudad muerta*, Madrid, El Trabajo. Il s'agit cependant d'une publication à compte d'auteur, comme le déclare Baeza dans un entretien avec Enrique Canito « Encuentro con Ricardo Baeza », *Ínsula*, Madrid, 82, 15-X-1952, p. 10.

²⁵ Et ce uniquement pour la phase la plus productive de son activité de traduction. On en voudra pour preuve la bibliographie de cette étude (dont l'inventaire, fondé sur la collection de la B.N.E., est probablement loin d'être exhaustif).

²⁶ Certaines des traductions de *Prometeo* ne sont pas signées, notamment plusieurs traductions de l'allemand.

²⁷ Il refusera, par exemple, catégoriquement, de traduire Rimbaud ou Claudel que Gómez de la Serna lui

jour par Andrew Anderson²⁸ reflètent l'échange entre les deux écrivains et le rôle actif de Baeza dans les critères de sélection de la revue :

Habías pensado en algún italiano y en algún alemán contemporáneo de los nuevos y jóvenes y me parece extraordinariamente bien, interpolados en primer término entre los maravillosos decadentes. (carta n° 17 : [M] 3 de julio 1910). (2002, 11)

Cette citation présente cependant un autre intérêt. Elle fait explicitement référence à un phénomène d'« interpolation » du moderne dans l'ancien au cœur de *Prometeo*, tendance générale de la revue, mais qui se manifeste de façon exemplaire dans le choix des auteurs traduits. Certes, les « nuevos y jóvenes » évoqués ici ne le sont peut-être pas vraiment – les plus jeunes des auteurs étrangers traduits étant, outre Marinetti, le benjamin, Colette, Camille Mauclair ou Paul Fort (Anderson, 2002, 12). Toutefois, les traductions de Baeza introduisent pour la première fois en langue espagnole des auteurs et des textes aussi subversifs que le *Manifeste du futurisme*, de Marinetti, bien sûr, mais aussi *Les chants de Maldoror*, de Lautréamont ou *Le livre de Monelle*, de Schwob. L'incipit des *Chants de Maldoror* qui a été retenu par Baeza (IX, 1909, 69-78) se présente ainsi comme un « éloge de la cruauté », véritable morceau de bravoure anticonformiste, incarné tout d'abord dans l'image du sourire lacéré (70), puis dans le portrait de la laideur de Maldoror (77-78). Du *Livre de Monelle*, ce sont les « Paroles » liminaires qui ont été traduites par Baeza (VI, 1909, 41-51). La tonalité de l'extrait retenu²⁹ est, ici encore, des plus iconoclastes : « Destruye, porque toda creación viene de la destrucción. » (45) Monelle déclare l'opposition farouche du moderne à l'ancien (« para imaginar un arte nuevo hay que romper el arte antiguo », 45) et fraye des voies esthétiques très proches des futurs canons avant-gardistes : « Mira todo bajo el aspecto del momento » (46) ; « Ten la contemplación atomística del universo » (48) ;

réclamait (Anderson, 2002, 8-9, 11-13).

²⁸ Cet échange épistolaire contient notamment des lettres du début des années 1910 (en 1909-1911, Ramón séjourne à Paris, mais poursuit sa collaboration avec *Prometeo*, par l'intermédiaire de Baeza). Les propos échangés dans cette correspondance, à ce jour inédite et conservée à la Residencia de Estudiantes de Madrid sont aussi explicites que fondamentaux pour une meilleure connaissance de l'œuvre première de Baeza et de son rôle de médiateur culturel.

²⁹ L'extrait donne évidemment une vision parcellaire, et donc partielle de l'œuvre, mais c'est là précisément le principe de la traduction qu'adopte *Prometeo* et dont elle peut jouer, en sélectionnant le « caractère » du texte (autre notion essentielle du « Concepto de la nueva literatura ») qui correspond le mieux à son esthétique.

« Asómbtrate de todo. [...] La razón, siendo permanente, la destruirás [...] Olvida todo » (50). On remarquera, d'ailleurs, qu'il se produit une sorte d'émulation entre les traductions et les textes originaux novateurs publiés dans *Prometeo*, puisque c'est dans ce même numéro VI, qui traduit à la fois Schwob et Marinetti, que paraît également « El concepto de la nueva literatura » de Gómez de la Serna. La traduction prométhéenne remplit donc bien la fonction tracée par la « Loa » de « poner en camino de independencia » par le contact avec l'inconnu. Et c'est aussi l'un des sens de la première épigraphe placée en tête de cette étude : la richesse de la revue lui vient de la diversité et de l'ouverture dont elle sait faire preuve. Le cosmopolitisme de *Prometeo* incarné par le tandem – indissociable à mes yeux – Ramón Gómez de la Serna-Ricardo Baeza est un indéniable ferment de nouveauté, ce qui explique la place de choix qui est faite à la traduction d'œuvres étrangères dans la revue. En ce sens, les « nuevos y jóvenes [...] interpolados en primer término », ce sont aussi, comme le suggère Anderson (2002, 12), les auteurs étrangers encore inconnus en Espagne. Il est intéressant, à ce titre, de voir comment Baeza décrit en quoi consiste son « activité littéraire » au sein de *Prometeo* :

[...] aunque entreverándola con algunas páginas críticas y poemas en prosa, con una labor de traducción sostenida, dando a conocer nuevos autores extranjeros, hasta entonces totalmente ignorados en España : Swinburne, Marcel Schwob, Lautréamont, Colette, Francis Jammes, Remy de Gourmont, Rodenbach (1955, 3, je souligne).

Outre cette dimension inédite, les traductions de Baeza m'importent aussi pour la perspective dans laquelle elles sont envisagées, c'est-à-dire la dimension critique qui leur est intrinsèquement liée³⁰. À la fin de l'année 1910, Baeza accompagne certaines de ses traductions d'un portrait liminaire de l'auteur³¹. Ces portraits critiques sont succincts et la préoccupation formelle, toute moderniste, y est l'un des points de mire de Baeza, mais le traducteur-critique est tout de même soucieux de présenter la singularité et la nouveauté des œuvres qu'il traduit. Ils constituent la première étape du travail de

³⁰ Baeza rappelle dans un article de *El Sol* que le traducteur se doit d'appréhender le style, la tonalité, certes, mais aussi l'enjeu culturel du texte qu'il s'apprête à traduire – condition indispensable pour que la traduction « nos dé la impresión de haber sido escrita directamente en el idioma de la versión » (26-X-1928, 1).

³¹ C'est le cas pour Remy de Gourmont (XXII, 728-731) et Rachilde (XXIV, 926-929).

critique de Baeza, qu'il poursuit dans les prologues et essais qu'il publie indépendamment à partir de 1916. Chaque fois, il tente de déceler le ferment de « révolution » ou de modernité littéraire qui anime les textes qu'il choisit. Ainsi, même Diderot, dans le prologue de la traduction *La paradoja del comediante*, devient sous la plume critique de Baeza,

el verdadero Precursor de la Revolución, desde el punto de vista filosófico, político y literario. Netamente democrático, antiteológico y antimetafísico, toda su obra es una rebelión contra las disciplinas religiosas y sociales que sojuzgan el pensamiento y el desarrollo de su personalidad. Acaba con la vieja escolástica y prepara las realizaciones del siglo XIX. [...] Literariamente, abre el camino de la novela realista (*La religiosa*, en especial), del drama moderno (*El hijo natural* y *El padre de familia*) y de la crítica sintética. (1920, 5-6)

Ce portrait, comme nombre d'autres de Baeza (en particulier ceux de Wilde, d'Annunzio, Dostoïevski et Suarès), est très intéressant, car le traducteur-critique y relève les tendances, démarches et préoccupations esthétiques qui sont affines aux siennes. En l'occurrence, l'essai critique, les problématiques du théâtre *moderne* et la question du roman (le roman du XX^e et non plus du XIX^e siècle, évidemment) seront les trois grands axes thématiques que Ricardo Baeza développera, à compter du printemps 1920, dans le quotidien madrilène *El Sol* où il obtiendra le poste de *redactor corresponsal*.

Les collaborations de Ricardo Baeza à *El Sol* sont tout d'abord ponctuelles et irrégulières, puis, dans la seconde moitié des années 1920, elles prennent la forme de chroniques suivies (les « Folletones de *El Sol* », « Temas literarios » et autres « Marginalia ») où Baeza décline les notices biographiques, comptes rendus de traductions littéraires et plusieurs séries d'essais critiques sur différents thèmes qui lui tiennent à cœur. En 1928, il consacre, par exemple, cinq articles à exposer et défendre sa conception personnelle de la traduction³². Celle-ci s'insère dans un éloge du cosmopolitisme que Baeza associe avec l'orée des années 1910 :

³² 2-X, 1 « El espíritu de internacionalidad de las traducciones » ; 9-X, 1 « Traduttore : traditore » ; 13-X, 1 « El traductor como artista » ; 26-X, 1 « Literalidad y literariedad » ; 15-XI, 1 « La pérfida errata del traductor sin imaginación ».

De quinze años a la fecha, este estado de cosas [el apartamento español de la vida europea] ha cambiado radicalmente. [...] Es indudable que el espíritu de internacionalidad va cada día ganando terreno y rebajando fronteras. [...]

Este espíritu del tiempo tiende, cada día más, a crear una mentalidad internacional, común a toda la colectividad humana, donde se fundan las diferentes características nacionales y se concilien todas sus contradicciones y antagonismos (2-X, 1).

L'argumentation est assez transparente : il s'agit de s'inscrire en faux contre l'idée que la traduction menace le patriotisme espagnol. En 1916, dans son prologue à une traduction d'André Suarès, Baeza décrit les années 1910 comme : « estos momentos de insidia, en que una propaganda caprichosa desfigura la realidad de los hechos, tendiendo a mostrarnos una Francia hostil a nuestro genio e incompatible con nuestras aspiraciones » (11). La crainte, en particulier, des *afrancesados* ou des *européizantes*, suscite parmi la communauté intellectuelle des réactions qui vont du « Somos cisternas y debiéramos ser manantial », d'Ortega y Gasset, à la condamnation d'une véritable « colonización literaria » (Gallego Roca, 1996, 25-27). Aux côtés de Díez-Canedo, Fortún et d'autres encore, Baeza s'engage, au contraire, dans la voie d'une œuvre de traduction capable de « pone[r] a la literatura española en sintonía con las nuevas literaturas europeas » (*id.*, 27).

D'un point de vue technique, Baeza défend une traduction littéraire (et non littérale), ce qui suppose qu'elle soit faite par un écrivain – qui plus est, un écrivain qui présente des affinités avec l'auteur traduit (26-X), ce qui m'intéresse au premier chef. On l'a vu, depuis l'époque de *Prometeo*, le choix des traductions répond, chez Baeza, à des critères esthétiques précis et, à ses yeux, la traduction est à mi-chemin entre l'œuvre de création pure et l'œuvre critique (2-X). C'est la raison pour laquelle il revendique la traduction comme un art à part entière, qui contribue à explorer l'expressivité de la langue d'arrivée tout autant que l'œuvre originale la sienne propre. En cela, la traduction n'opère pas seulement sur la langue originale qu'elle transpose, mais doit incorporer cette dernière pour lui donner corps dans une langue nouvelle : « toda traducción es una obra genuina de recreación o, más exactamente aún [...] de transustanciación. » (13-X) Dans cette perspective, l'acte de traduction permet d'intégrer la modernité poétique de l'œuvre-source dans le patrimoine espagnol et suscite un phénomène d'émulation (« su función sigue siendo esencialísima y de primer orden en la disciplina interior y formativa

del hombre de letras », 13-X – c'est ce qu'illustre le cas exemplaire du numéro VI de *Prometeo*, où se cotoient l'essai ramonien « El concepto de la nueva literatura », la traduction du manifeste de Marinetti paru dans *Le Figaro* le 20 février 1909 et celle des « Paroles de Monelle » de Schwob).

Par ailleurs, si Baeza pose le problème du statut du traducteur et revendique pour la traduction le statut d'*œuvre* artistique de plein droit (« No; una traducción no es una labor secundaria ni un trabajo puramente mecánico », 9-X-1928, 1), c'est aussi parce que lui-même est peut-être davantage considéré comme traducteur qu'écrivain au sens plein du terme³³. Hormis les quelques poèmes en prose qu'il publie dans *Prometeo* et un carnet de voyage en Irlande (1931), Ricardo Baeza n'a pas d'œuvre de création en tant que telle. En 1921, alors qu'il commente les éditions de la maison Atenea, Jean Cassou note :

Peut-être Ricardo Baeza se laisse-t-il trop écraser par le poids des bibliothèques, par sa religion des grands artistes, son culte pour Wilde, Nietzsche ou Suarès. Il y a en lui-même un autre créateur, peut-être, qui s'ignore. Quoi qu'il en soit, son œuvre est salutaire (519-520).

C'est là une première limite de la lézarde baezienne, qui ne doit pas, cependant, occulter la dimension « salutaire » réelle de son œuvre.

Là où, par ailleurs, Ricardo Baeza apporte un réel souffle innovant, c'est dans son œuvre militante pour un théâtre moderne³⁴. D'octobre 1926 à janvier 1927, il consacre une série d'articles, intitulée « En torno al problema del teatro », à la nécessaire « réforme » (19-X) de la scène espagnole. L'enjeu est pour lui capital, car le théâtre représente à ses yeux « una obra de colaboración y producto de la colectividad » (19-X) qui met donc en jeu la culture d'un pays. Or, Baeza souligne le défaut d'organisation du

³³ Ramón signale cette contradiction dans son préambule à « *La Ciudad muerta*, por Gabriel D'Annuncio [sic] » : « ¿Demostrándonos tan acabado en la traducción, viéndose en ella sus vestigios y pudiéndose si quiere entre lo dannunciano de la obra los trozos personales, inequívocos de una juventud extraordinaria, cómo es que se aviene a verse así suplantado por el que traduce, pudiendo suplantarle airosamente? » (VI, 1909, 100).

Baeza lui-même évoque dans « Apparuit jam beatitudo nostra » le dialogue du poète avec sa Muse que, dans un premier temps, il ne reconnaît pas (il la confond avec Laura, Francesca, Iseult, etc.). Celle-ci le lui reproche en ces termes : « las voces de los otros han ahogado la tuya » (XV, 96). S'agirait-il là du sort périlleux du traducteur ?

³⁴ L'engagement de Baeza en la matière a été étudié avec précision par Andrew Anderson (1994, 1994 (2) et 2000) ; je voudrais simplement en réaffirmer ici la portée.

théâtre en Espagne qui naît, selon lui, d'un déséquilibre entre les différents *acteurs* de la scène espagnole, dont il analyse successivement les rôles pour montrer qu'ils tendent à s'inverser (l'auteur dépend du bon vouloir de l'acteur qui est subordonné aux goûts du public). Après avoir brossé le sombre tableau de la crise scénique espagnole³⁵, Baeza s'attache à proposer des solutions qu'il hiérarchise selon deux niveaux : celui des instances de réception – le public, la critique – et celui des instances de production – les acteurs, dramaturges et compagnies théâtrales. Pour les premières, il préconise de rénover le jeu des acteurs ; de rétablir la vraie fonction de la critique ; de consacrer davantage de place au théâtre dans la presse (réduite à la portion congrue de *reseñas* le plus souvent complaisantes) ; enfin, de donner des conférences publiques sur le sujet « en que se expusiera la importancia del teatro y la necesidad para la cultura nacional de que la masa prefiera el buen teatro al malo, etc. » (18-I). Quant aux secondes, les solutions pratiques avancées sont, par exemple, la création de compagnies soutenues par l'État chargées de représenter « aquellas obras de importancia que, por no considerarse lo que llama “de público”, no suben hoy jamás a nuestra escena » ; la réglementation des compagnies, notamment, par la nomination d'un directeur artistique responsable ou encore la création d'une société dramatique (22-I). À chaque fois, Ricardo Baeza encourage à s'inspirer de la nouveauté étrangère. Il manifeste ainsi une volonté de rupture avec le théâtre dominant de son époque – le monopole du théâtre commercial toujours en vigueur en Espagne – et, surtout, s'engage de façon active (il assume lui-même la fonction de directeur artistique pour la compagnie Atenea qu'il a fondée en 1919) dans la réforme *scénique* espagnole. Car c'est bien du point de vue scénique que le problème se pose spécifiquement en Espagne, où la rénovation ne se fait pas, alors que les groupes d'avant-garde commencent à fleurir dans le reste de l'Europe. Si bien que les intellectuels se concentrent sur la problématique théâtrale davantage que sur les autres genres qui n'ont pas besoin de s'incarner à la scène pour acquérir leur pleine

³⁵ Voir la série d'articles sur les différents acteurs de cette crise, parus dans le quotidien madrilène *El Sol*, entre octobre 1926 et janvier 1927 : « El trascendental problema del teatro » (19-X-1926, 1) ; « La hidra » (27-X-1926, 1) ; « El menos culpable » (2-XI-1926, 1) ; « Criticón, critilo y compañía » (6-XI-1926, 1) ; « El carro de Téspis » (11-XI-1926, 1) ; « Nuestra farándula » (15-XI-1926, 1-2) ; « Telón adentro » (19-XI-1926, 1) ; « Empresas y empresarios » (22-XI-1926, 1) ; « Una aclaración y una apología » (25-XI-1926, 1) ; « De la organización teatral » (29-XI-1926, 1) ; « La manufactura teatral » (3-XII-1926, 1) ; « Ojeada retrospectiva » (8-XII-1926, 1) ; « La lacra del industrialismo » (15-XII-1926, 1) ; « Táctica industrial » (20-XII-1926, 1) ; « Nacionales y extranjeros » (28-XII-1926, 1) ; « La Escena como institución moral » (8-I-1927, 1) ; « Capítulo de soluciones » (18-I-1927, 1) ; « Necesidad de una acción pública » (22-I-1927, 1).

existence (et qui ont déjà été au cœur des débats littéraires avec la question du *modernismo*). Il n'est donc sûrement pas anodin que les premières expérimentations esthétiques au travers du nombre considérable de traductions de pièces étrangères de Baeza aient lieu dans le domaine du théâtre.

Mais il reste, précisément, la question des autres genres littéraires... Et sur ce point Ricardo Baeza ne semble pouvoir renoncer au maintien de la « *horma clásica* » (24-VI-1927). Entre juin et août 1927, il publie dans *El Sol* une série de « *Marginalia* »³⁶ qu'il rassemble ensuite dans un essai intitulé *Clasicismo y Romanticismo* (1930 ?). La distinction entre les deux notions considérées dépasse les clivages de l'historiographie littéraire au sens strict : « *clásico y romántico* no constituyen sino dos maneras de ser esenciales del espíritu humano » (14-VI). Ces deux modes s'opposent, selon Baeza, dans leur visée (le classicisme professant une adhésion sans faille à la vérité des choses, tandis que le romantisme est le règne de l'égoïsme et de la recherche forcenée de l'originalité) et leur finalité (le premier obéissant à une fin extérieure, d'ordre moral ; le second recherchant la gratuité d'un art purement « récréatif »). Ce qui gêne souverainement Baeza, c'est le fait que, si l'auteur classique crée en accord avec la vérité, le romantique, lui, veut séduire et poursuit avant tout l'*effet*. C'est-à-dire qu'il agit non pas sur la réalité mais sur l'état d'âme du public *pour* lequel il écrit. Donc, dans une certaine mesure, il « simule » et se rapproche dangereusement de l'apparence au lieu de l'essence (24-VI). Dans tout cet exposé, Baeza oscille donc entre la conviction (vacillante) que « no es menos cierto que la inspiración romántica ha producido en todos los tiempos, al lado de una balumba de estruendos nimiedades, obras magníficas y perdurables » (18-VI) et le système de références classiques, inamovibles à ses yeux. Il ne se prive pas, d'ailleurs, de décocher quelques pointes à l'attention de ses petits camarades en *-istes*,

Las piafantes legiones de vanguardia, futuristas, ultraístas, creacionistas, dadaístas, expresionistas, superrealistas y demás explosionismos, repertorio infinito, filón inagotable en que basar todo un laboreo de la greguería, la intelección y la hipopsíquica... [...] Y cotéjese la anterior descripción con la

³⁶ 14-VI, 1 « El tema del clasicismo » ; 18-VI, 1 « Clásicos y románticos » ; 23-VI, 1 « Teoría del clasicismo » ; 24-VI, 1 « Horma clásica » ; 28-VI, 1 « Clásicos y superclásicos » ; 8-VII, 1 « Soledades literarias » ; 24-VII, 1 « *Post scriptum* aclaratorio » ; 31-VII, 1 « Las influencias y la personalidad » ; 5-VIII, 1 « Ambiciosos y vanidosos » ; 10-VIII, 1 « Egotismo y clasicismo ».

actividad de casi todo nuestro actual movimiento artístico, y se encontrará justificado que apuntásemos su frenético romanticismo. (23-VI)

Autant dire que Baeza ne ménage pas ses critiques à l'encontre des « *nova novorum* », à qui il reproche leur manque de cohérence (« desarticulación ») au sein du mouvement intellectuel espagnol contemporain (14-VII). Il préfère donc se faire l'intercesseur d'un « Dostoiewsky clásico » (30-VI) que celui des premiers écrivains d'avant-garde (1930, 42).

D'ailleurs, si l'on y regarde de plus près, ces hésitations, voire réticences, sont tangibles dès les traductions prométhéennes. La dimension « moderne » des textes choisis par Ricardo Baeza dans le cadre de la revue est finalement plus *théorique* que pratique : la coloration dominante est, encore et toujours, moderniste. Exceptés les trois noms commentés plus haut (Marinetti, Lautréamont et Schwob), ceux de Wilde et de Maeterlinck comme figures fondatrices d'un théâtre moderne ainsi que celui de Saint-Pol-Roux dont le « métaphorisme »³⁷ eut l'influence que l'on sait sur les surréalistes, la majeure partie des auteurs traduits par Baeza dans le cadre de *Prometeo* ressortissent aux courants de la *fin de siècle*, symbolistes, décadents, *raros*, etc. (Anderson, 2002, 11-13).

Cette tendance se trouve encore confirmée par la tonalité des quatre textes originaux publiés par Ricardo Baeza dans *Prometeo* : « La escalera de oro » (VIII), « El libro de los vencidos » (X), « Díptico » (XII) et « Aparuit jam beatitudo nostra » (XV). Y alternent, sous la forme de « fábulas » atemporelles, des motifs symbolistes (accompagnés du lexique et du bestiaire qui leur sont propres : « ambarino », « heliotropo », « pavo real », « unicornio », etc.) ; une rêverie sur les mots et leurs connotations teintées d'un chromatisme symbolique ; enfin, un érotisme *fin de siglo* inspiré, plastiquement, des préraphaélites anglais et, littérairement, de Wilde ou, en moins *hors-nature*, de Rachilde (Litvak, 1979, 2-3). La prose est lyrique, rythmée en paragraphes versifiés et l'imaginaire qu'elle convoque est une pure réminiscence de la poésie symboliste :

³⁷ Voir Gérard Macé, « Une définition sans fin », in Saint-Pol-Roux, *Vitesse*, Mortemart, Rougerie, 1973, p. 7.

Y tú te asomas a tu balcón, princesa, y entre las gemas de tu tocado, los oros de tu atavío, tus labios son rojos y finos y sonríen. [...]
 Y bajo la ceniza de tus cabellos, el alabastro de tu frente, son dos gotas de agua tus pupilas. [...]
 ¡Princesa de las lluvias, princesita del agua, princesita! (VIII, 51)

Ainsi donc, la figure littéraire de Ricardo Baeza ne va pas sans une certaine ambivalence esthétique. Elle incarne les deux logiques qui cohabitent au sein de *Prometeo* : la rémanence du symbolisme-modernisme et l'ouverture cosmopolite sur des théories nouvelles – suivant les deux versants de l'innovation de la revue : réflexion esthétique et tentative d'impulsion d'un nouveau souffle dramaturgique³⁸. Baeza incarne à la perfection dans ses choix esthétiques les tâtonnements entre le socle et la lézarde. Il tend à une ouverture vers des tendances nouvelles, mais qui n'est pas encore consolidée. Il reflète en cela la rupture prométhéenne qui, on le voit, se fait avant tout au niveau de la « *conception* d'une nouvelle littérature ». Je rejoins ici pleinement l'observation de José-Carlos Mainer :

Sucede que la literatura que allí [en *Prometeo*] se publica no siempre estuvo a la altura de los objetivos que intuía en su propia obra su mentor. *Prometeo* es un hito señero en la historia de la traducción y la recepción de la literatura extranjera en España, a través fundamentalmente de la dedicación de Ricardo Baeza [...], pero casi todos los textos que se publicaron correspondieron a la literatura decadentista, quizás el más convencional –aunque significativo– del *frisson* finisecular. (1996, 125)

Les revues d'avant-garde doivent mourir jeunes. (Pierre-Albert Birot)

Figure essentielle de cette époque de transition qui occupe les toutes premières décennies du XX^e siècle en Espagne, Ricardo Baeza Durán est aujourd'hui, pourtant, méconnu. De 1909 à 1939, il exerce une influence peut-être latente mais réelle sur la *scène* – dans tous les sens du terme – littéraire espagnole (Anderson, 1994, 229). Ne serait-ce qu'au vu de l'œuvre titanesque de traduction qu'il a su mener à bien, il me semble à présent indispensable de le réhabiliter dans son rôle de *médiateur culturel*. Et

³⁸ Ricardo Baeza, par ses traductions et critiques est donc bien une figure exemplaire de la dynamique prométhéenne : il fait le pendant des essais sur la « *nueva literatura* » et des expérimentations du « *teatro muerto* » ramoniens.

s'il participe des questionnements innovants de son époque avec, parfois, une certaine réserve, il est en cela exemplaire de la dynamique des années 1910 en Espagne, qui oscille entre un « socle » hérité de la fin du XIX^e siècle (où se mêlent *costumbrismo*, *decadencia*, *modernismo*) et de premières « lézardes » *proto*-avant-gardistes.

L'observation de cette coexistence socle-lézardes est précieuse : par le phénomène d'« interpolación » entre *nuevos* et *decadentes*, *Prometeo* et son traducteur principal donnent à voir le système constitué du modernisme au moment précis où il perd de sa cohérence. Depuis le dernier bastion du modernisme, ceux-ci incarnent une première percée qui restera tout d'abord sans écho, mais n'en inaugure pas moins une dynamique nouvelle. Selon José-Carlos Mainer,

Prometeo fue [...] el incruento campo de batalla que enlaza el declinante impulso romántico, la fiebre remitente del modernismo hispánico y el primer atisbo de vanguardia. Tres ingredientes que quizá pudiera resumir [...] una concepción más amplia de la palabra modernismo. (1996, 108)

La revue *Prometeo* est un creuset à l'image du contexte esthétique des années 1910 qu'elle incarne et permet de comprendre : un entre-deux – entre *modernismo* et *vanguardia* – dont la critique contemporaine commence à mesurer les enjeux. Víctor García de la Concha coïncide sur ce point avec José-Carlos Mainer lorsqu'il évoque : « la gestación de la vanguardia literaria española en ese magma de pansexualismo y romanticismo desromantizado del último modernismo. » (1977, 79) J'ai voulu ici apporter une illustration de ce processus de « gestation », depuis l'observatoire privilégié de *Prometeo*. Le « punto de arranque y término de dos eras en la historia » que représente la revue constitue aussi l'une des possibles ouvertures sur le vaste champ d'une étude des années 1910 encore à approfondir...

Laurie-anne Laget, Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle – CREC

Bibliographie indicative

Traduccions de Ricardo Baeza, par ordre chronologique (liste non exhaustive) :

- D'Annunzio, Gabriele, *La ciudad muerta*, Madrid, El Trabajo, 1909.
- Wilde, Oscar, *Una mujer sin importancia* (con prólogo de Tristán), Madrid, *Prometeo*, 1911.
- Suarès, André, *Don Quijote en Francia* (traducción y palabras preliminares de Ricardo Baeza), Madrid, [s.n.] (Imp. Clásica Española), 1916.
- Rachilde, *El demonio del absurdo* (con una nota crítica, biográfica y bibliográfica), Madrid, Renacimiento, 1916.
- D'Annunzio, Gabriele, *La hija de Iorio*, (precedida de un ensayo sobre el teatro d'annunziano y seguida de un apéndice por Ricardo Baeza), Madrid, Minerva, 1917.
- Wilde, *Obras completas de Oscar Wilde. El Príncipe feliz y otros cuentos* suisis de *La casa de las granadas*, Madrid, Minerva, 1917 (con palabras liminares del traductor, p. 9-24).
- D'Annunzio, Gabriele, *Sueños de las estaciones*, Madrid, José Poveda, 1918.
- Dostoievski, Fedor, *El eterno marido*, Madrid, [s.n.] (Tip. « Renovación »), 1918.
- Hebbel, Friedrich, *Judith*, Madrid, Clásica Española, 1918.
- Nietzsche, Friedrich, *Aforismos y sentencias*, Madrid, Atenea (« Microcosmos »), 1918.
- La Rochefoucauld, *Máximas y reflexiones morales* seleccionadas y traducidas por Ricardo Baeza, Madrid, Atenea (« Microcosmos »), 1918.
- Wilde, Oscar, *El crimen de Lord Arturo Savile y otros cuentos*, Madrid, Atenea, 1918.
- , *Frases y filosofías* entresacadas y traducidas por Ricardo Baeza, Madrid, Atenea (« Microcosmos »), 1918.
- Hebbel, Friedrich, *Reflexiones*, Madrid, Atenea (« Microcosmos »), 1919.
- Marco Aurelio, *Meditaciones*, Madrid, Atenea (« Microcosmos »), 1919.
- Ibsen, Henrik, *Juan Gabriel Borkman*, Madrid : [s.n.] (Tipografía Renovación), 1920.
- Wilde, Oscar, *El abanico de Lady Windermere*, Madrid : [s.n.] (Tipografía Renovación), 1920.
- Wilde, Oscar, *La importancia de llamarse Ernesto*, Madrid, [s.n.] (Tipografía Renovación), 1920.
- Diderot, Dionisio [sic], *La paradoja del comediante* (con una nota preliminar), Madrid, Calpe, 1920.
- Wells, H. G., *El salvamento de la civilización*, Madrid, Calpe, 1921.
- Bennet, Arnold, *Cómo aprovechar mejor la vida et Cómo vivir con veinticuatro horas al día* (con una nota preliminar), Barcelona, Mentora, 1928.
- Harris, Frank, *Vida y confesiones de Oscar Wilde* (con prólogo, notas y apéndice por el traductor), 2 vols, Madrid, Biblioteca nueva, 1928.
- D'Annunzio, Gabriele, *Teatro completo* (traducción, prólogo y notas de Ricardo Baeza), Madrid, Mundo Latino, [1929?].
- Maugham, Somerset, *Oriente y Occidente* (traducción, arreglo (del inglés) y prólogo de Ricardo Baeza), Madrid, [s.n.] (Rivadeneira), 1929.
- Wilde, Oscar, *Palabras, ideas, crítica* (con una nota preliminar), Biblioteca nueva, *Obras escogidas de Oscar Wilde*, t. XI, 1929.
- D'Annunzio, *Teatro completo*, I, *Sueño de una mañana de primavera. La Ciudad muerta*, (con nota preliminar del traductor), Madrid, Mundo latino, C.I.A.P., 1930.

Loos, Anita, *Los caballeros las prefieren rubias. Diario revelador de una señorita profesional* (traducción y prólogo), Madrid, Atenea, 1930 [2^o éd.].

Ludwig, Emil, *Genio y carácter*, Barcelone, Juventud, 1932 [2^o éd.].

Malinowski, Bronislaw, *La vida sexual de los salvajes del Noroeste de la Melanesia*, Madrid, [s.n.] (Tip. de Archivos), 1932.

Caillois, Roger, *El mito y el hombre*, Buenos Aires, Sur, 1939.

Ludwig, Emil, *Lincoln*, Barcelona, Juventud, 1949 [2^o éd.].

Literatura epistolar (Selección), Barcelona, Éxito, 1951.

Schwob, Marcel, *La cruzada de los niños*, Madrid, Arión, 1958.

Ensayistas ingleses, estudio preliminar por Adolfo Bioy Casares, selección de Ricardo Baeza, Barcelone, Éxito, 1962.

Antología de poetas líricos castellanos, selección de Ricardo Baeza, México, Cumbre, 1979.

Textes originaux et essais de Ricardo Baeza :

1909-1910 : *Prometeo. Revista social y literaria*, Madrid, « La escalera de oro » (VIII, 1909, 49-65) ; « El libro de los vencidos » (X, 1910, 67-72) ; « Díptico » (XII, 1909, 92-93) ; « Aparuit jam beatitudo nostra » (XV, 1910, 89-97) ; « Remy de Gourmont » (XII, 1910, 728-731) ; « Rachilde » et « Comentarios » (XXIV, 1910, 925-929 et 969-974).

1930 : *La isla de los santos (Itinerario en Irlanda)*, Madrid, C.I.A.P.

1930 : *Clasicismo y Romanticismo*, Madrid-Barcelone-Buenos Aires, C.I.A.P., [s.a. Dédicace autographe de 1930 sur l'exemplaire de la B.N.E.].

1931 : *Bajo el signo de Clio : Itinerarios (Inglaterra. Rusia. Extremo Oriente. Brasil. Mallorca)*, Madrid, Ulises, [2^o éd.].

1932 : *En compañía de Tolstoy seguido de otros motivos e indicaciones*, Madrid, Renacimiento.

1943 : *El Greco y Berruguete, in Centenario de Emile Zola*, Buenos Aires, Cuadernos de Cultura Española

Référence des articles critiques de Baeza consultés dans la presse des années 1920 :

El Sol, Madrid, 1920-1928.

Références bibliographiques citées dans cette étude :

Anderson, Andrew A., 1994, « Ricardo Baeza y el teatro », in *Anales de la literatura española contemporánea*, XIX, 3, p. 229-240.

—, 1994 (2), « Una iniciativa teatral: Ricardo Baeza y su compañía dramática Atenea », in John P. Gabriele (dir.) *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, Frankfurt/ Madrid, Vervuert/ Iberoamericana, p. 29-41.

—, 2000, « La campaña teatral de Ricardo Baeza e Irene López Heredia (1927-1928): Historia externa e interna de una colaboración », in *Revista de literatura*, LXII, 123, p. 133-153.

- , 2002, « Decadentes y jóvenes nuevos “interpolados”: Ramón y sus criterios de selección para *Prometeo* », in *Boletín RAMÓN*, 4, Madrid, printemps 2002, p. 3-15.
- Barrère, Bernard, 1980, *Jeunesses de Ramón Gómez de la Serna et genèse de son œuvre (1888-1936) : un journaliste ou un écrivain. Contribution à une sociologie de la littérature espagnole contemporaine*, 2 vols, Bordeaux, (Thèse inédite).
- Buckley, Ramón et Crispin, John, 1973, *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, Madrid, Alianza.
- Cansinos Assens, Rafael, 1925 (2^e édition), *La nueva Literatura*, 2 vols., Madrid.
- , 2005 [1982], *La novela de un literato*, 3 vols., Madrid, Alianza editorial.
- Carnero, G., 1989, « José Moreno Villa y las orientaciones de la vanguardia española », in Cristóbal Cuevas García (éd.), *José Moreno Villa en el contexto del 27*, Barcelona, Anthropos, p. 13-29.
- Cejador y Frauca, Julio, 1974, *Historia de la lengua y la literatura castellana*, t. XIII (*Época contemporánea: 1901-1920*), Madrid, Gredos, (fac-similé de l'édition de 1920), p. 80-81.
- Díez-Canedo, Enrique et Fortún, Fernando, 1913, *La poesía francesa moderna*, Madrid, Renacimiento.
- Fernández Almagro, Melchor, 1923, « La generación unipersonal de Gómez de la Serna », in *España*, Madrid, 362, 24-III-1923, p. 10-11.
- Gago Rodó, Antonio, 1999 : « Los ensayos de Ricardo Baeza: ideas sobre el teatro », *Voz y letra: Revista de literatura*, vol. 10, n° 2, p. 81-95.
- Gallego Roca, Miguel, 1996, *Poesía importada: traducción poética y renovación literaria en España, 1909-1936*, Almería, Universidad de Almería.
- García de la Concha, Víctor, 1977, « La generación unipersonal de Gómez de la Serna », in *Cuadernos de investigación filológica*, III, 1-2 (mayo-diciembre de 1977), p. 63-86.
- Gómez de la Serna, Ramón, 1996, *Escritos de juventud (1905-1913). Prometeo I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg. Prologue de José-Carlos Mainer, « Ramón en *Prometeo* », p. 99-138.
- , 1996 (2), *Teatro de juventud (1909-1912). Prometeo II*, Barcelona, Galaxia Gutenberg. Prologue de Gonzalo Sobejano, « El primer teatro de Ramón Gómez de la Serna », p. 13-41.
- Granjel, Luis, 1963, « Prometeo I. Biografía de *Prometeo* » et « Prometeo II. Ramón en *Prometeo* », in *Ínsula*, 195 et 196, Madrid, p. 6,10 et 3,10 respectivement.
- , 1963 (2), *Retrato de Ramón*, Madrid, Guadarrama.
- Granjel, Luis S., 1968, « La novela corta en España (1907-1936). (I) », *Cuadernos Hispanoamericanos*, 222, junio 1968, p. 477-508 et « La novela corta en España (1907-1936). (II) », *Cuadernos Hispanoamericanos*, 223, julio 1968, p. 14-50.
- Hernández Cano, Eduardo et Laget, Laurie-Anne, 2010 : « Trayectoria intelectual de un activista cultural: Ricardo Baeza en su tiempo (1909-1936) », prologue à la réédition de *La isla de los Santos* [1930], de Ricardo Baeza, à paraître.
- Historia de la traducción en España*, 2004 : Luis Pegenaute Rodríguez et Francisco Lafarga Maduell (coord.), Editorial Ambos Mundos, Salamanca.
- Íñiguez Barrera, Lourdes, 2005, « *El Cuento Semanal* »: 1907-1912 (*Análisis y estudio de una colección de novelas cortas*), Grupo Editorial Universitario.
- Litvak, Lily, 1979, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch.
- López Molina, Luis, 2002, « La literatura francesa en *Prometeo* », in *Boletín RAMÓN*, 4, Madrid, printemps 2002, p. 52-62.

Navarro Domínguez, Eloy, 2003, *El intelectual adolescente : Ramón Gómez de la Serna (1905-1912)*, Madrid, Biblioteca nueva.

Paniagua, Domingo, 1964, *Revistas culturales contemporáneas*, 1, *De « Germinal » a « Prometeo » (1897-1912)*, Madrid, Punta Europa.

Pedraza Jiménez, Felipe B. et Rodríguez Cáceres, Milagros, 1991, « La época del novecientos y la vanguardia. La literatura española en su contexto », in *Manual de literatura española, X. Novecentismo y vanguardia*, Pamplona, Cénlit, p. 13-157.

Romero Ferrer, Alberto, 2004 : « De Araquistáin a Ricardo Baeza: La batalla teatral en la España de los locos años veinte », *Assaig de teatre : Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, n° 42, p. 181.

Sainz de Robles, Federico Carlos, 1971, *Raros y olvidados (La promoción de “El Cuento Semanal”)*, Madrid, Editorial Prensa Española.

Salaün, Serge, 1992, « La “génération de 1927” : une appellation mal contrôlée », in Serge Salaün et Carlos Serrano (éds.), *Histoire de la littérature espagnole contemporaine XIX^e-XX^e siècles. Question de méthode*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 107-118.

Salaün, Serge, 2000, « El simbolismo español », in *Actas del Congreso de Historia Contemporánea: siglo XX*, Valencia.

Salaün, Serge et Serrano, Carlos (dir.), 1988, *1900 en Espagne : un essai d'histoire culturelle*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux.

Sarmiento, José Antonio et Barrera José María, 1993, *Vltra* [fac-similé], Madrid, Visor libros.

Serrano, Carlos, 1994, « Les passeurs de siècle », in Jean Canavaggio (dir.), *Histoire de la littérature espagnole*, 2, Paris, Fayard, p. 373-400.

Soria Olmedo, Andrés, 1988, *Vanguardia y crítica literaria en España (1910-1930)*, Istmo, Madrid.

Toledano Molina, Juana, 2009 : « Ricardo Baeza: traductor y viajero », in *Estudios de literatura general y comparada*, Antonio Cruz Casado et Margit Raders (éds.), Lucena, SELGYC, p. 553-560.

Torres-Varela, Hilda, 1971, « 1900-1914 en Espagne », in Liliane Brion-Guerry (éd.), *L'année 1913. les formes esthétiques de l'œuvre à la veille de la première guerre mondiale*, 2, Paris, Klincksieck, p. 1052-1062.

Urrutia, Jorge, 1988, *El novecientos y la renovación vanguardista*, Madrid, Cincel, [1981].

Wentzlaff-Eggebert, Harald, 1999, « Literatura y artes, arte y vida », in *Naciendo el hombre nuevo... Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico*, Frankfurt am Main/ Madrid, Iberoamericana.