



Numéro 13 (1) | juillet 2023

Imaginaires contemporains de la cathédrale

Entrevista
Entretien avec José Luis Corral

Brigitte POITRENAUD-LAMESI
Université de Caen Normandie, Laslar UR 4256
Myriam WHITE-LE GOFF
Université d'Artois, « Textes et Cultures », UR 4028

Résumé

Entretien réalisé avec José Luis Corral dans le cadre du colloque « Imaginaire contemporain des cathédrales ». L'auteur espagnol y évoque le processus de création de son roman intitulé *El número de Dios* publié en 2004 aux éditions Edhasa.

Resumen

Entrevista realizada con José Luis Corral para el coloquio « Imaginario contemporáneo de las catédras ». El escritor español evoca aquí los procesos de creación de su novela titulada El número de Dios publicada en 2004 con la editorial Edhasa.

Intervention de José Luis Corral

Yo tengo una doble condición¹. Por una parte, soy profesor de historia medieval y, por otro lado, soy un novelista, escritor. Escritor de novela histórica. Esta doble condición, en español, y también en francés, se llama un oxímoron: novela histórica. Novela es ficción, fabulación e imaginación. Historia, histórica: parece que es un relato verídico de los hechos del pasado. Pero en español, historia también se puede traducir como fabulación o mentira. La novela histórica es un oxímoron, dos palabras aparentemente contradictorias que, unidas, dan un concepto nuevo. En español, hay un oxímoron perfecto que es guardia civil. Si eres guardia no eres civil y si eres civil, no eres guardia. Yo creo que en francés hay estos tipos de chistes: “politique honnête”.

Hace algún tiempo, en España, que un historiador profesional escribiera novelas históricas era una herejía. Estaba muy mal visto. Durante bastante tiempo, mis colegas en la universidad sencillamente me apartaron porque un escritor podía hacer cosas, podía escribir novelas, pero un historiador serio nunca podía escribir una novela histórica. Pero yo decidí escribir en 1996 una novela histórica. No se ha traducido al francés, sí al alemán y a otros idiomas, pero en francés todavía no. Se llama El salón dorado². Quería contar cómo se construyó un palacio musulmán en mi ciudad, en Zaragoza, pero no había documentos. Yo sabía cómo se había construido, intuía cómo se había construido y decidí hacer una novela porque no había documentación. A partir de esa primera novela, decidí escribir como 26 o 27 novelas históricas, muchas de ellas ambientadas en la Edad Media, pero no solamente. Una de las que tuvieron más impacto en España fue El número de Dios³.

¿Por qué decidí escribir esta novela? Se había publicado unos años antes una novela, Los pilares de la tierra⁴ de Ken Follett, pero yo no estaba de acuerdo con la visión que daba Ken Follett de cómo se construía una catedral gótica. Y decidí escribir una novela para contar cómo se construía una catedral. En El número de Dios, elegí a dos personajes: uno histórico y otra de ficción (un hombre y una mujer). La mujer la inventé porque para mí, lo más complicado en una novela histórica es que la ficción y la historia, la literatura y la historia, no chirrien cuando se confrontan. Se escribe de tal manera que la historia se parezca ficción y la ficción historia. Ambienté mi novela en un tiempo muy concreto, en el siglo XIII. En concreto, en la construcción de las grandes catedrales góticas de León y de Burgos. El protagonista masculino es real, se llamaba Enrique, es el maestro arquitecto de las catedrales y la protagonista de ficción, yo la llamé Teresa Rendol, es una cántara pintora, una maestra de frescos románicos. Se trata de la confrontación entre el arquitecto y la pintora, de la luz de las vidrieras y de las paredes, de la necesidad para la pintora de tener grandes superficies cerradas para pintar. Esta confrontación entre los dos personajes, entre el protagonista masculino y la protagonista femenina, a mí me dio pie para también introducirme en el mundo del amor en el siglo XIII. Esa relación amorosa es importantísima en la novela, porque, además, recoge el cambio trascendental y extraordinario que se produjo en el siglo XII precisamente en Aquitania, con Leonor de Aquitania, con el nuevo sentido en torno al amor, a la belleza, a la delicadeza. Ese amor cortés de la época de Alienor de Aquitania, de alguna forma, está trasladado a la imagen estética de la catedral gótica. Para mí, la novela histórica necesita dos

¹ Nous remercions très chaleureusement Caroline Mena à la fois pour la transcription et pour la traduction de cet entretien.

² José Luis CORRAL, *El salón dorado*, Barcelona, Edhasa, 1996.

³ José Luis CORRAL, *El número de Dios*, Barcelona, Edhasa, 2004.

⁴ Ken FOLLET, *The pillars of the earths*, Turtleback Books, 1990.

pilares fundamentales. En primer lugar, que haya una muy buena reconstrucción arqueológica en el sentido de los edificios, de la comida, de los vestidos... todo aquello que es cultura material. Y en el segundo lugar, recoger lo que yo he llamado la reconstrucción “del espíritu de una época”. Es decir, que los protagonistas de la novela, de la novela histórica en este caso, actúen como actuaba la gente en el siglo XIII, piensen, sientan, amen... se comporten como personajes de su época. No con ese error que se suele cometer de transportar a unos personajes del siglo XXI y colocarlos con sus sentimientos y sus emociones en el siglo XIII.

Por lo tanto, en mis novelas, intento que no existan contradicciones, que no existan rupturas, fracturas entre la ficción y la historia. Y eso se concreta en una palabra que en español es “verosímil”. Que la novela histórica sea verosímil porque si hay acontecimientos extraordinarios como por ejemplo zombis, dragones, hadas, eso no sería novela histórica, sería novela fantástica, novela de ciencia-ficción u otra cosa. La novela histórica tiene que ser verosímil, aunque lo que cuentes no haya ocurrido, que pudiera haber ocurrido, que no sea increíble.

En El número de Dios, lo que he pretendido es contar el espíritu de una época, del siglo XIII, el espíritu del arte gótico, lo que supuso la aparición y el impacto de la arquitectura gótica de la catedral, en este caso en la península ibérica, pero también en Francia porque en la novela hay algunos capítulos que transcurren precisamente en París. De hecho, Enrique, el protagonista del maestro de obra, está documentado, existió, pero no sabemos de dónde era. Teresa Rendol es un personaje inventado, pero es una de esas mujeres que tuvieron que ocultarse, que esconderse para no ser perseguidas por su ideología y sus orígenes cátaras. Esta novela es un canto a la mujer, sobre todo a esas mujeres que, especialmente a partir del siglo XIX, fueron apartadas de la historia, arrinconadas, olvidadas. Teresa Rendol no existió, pero en España, y también en Francia, hubo mujeres que actuaron incluso como maestras de taller. Pero en el siglo XIX, los historiadores no podían comprender que una mujer pudiera dirigir un taller de escultura o de pintura en el siglo XIII. Por lo tanto, muchas de las obras góticas y románicas, también de esa época, han pasado a la historia como obras de autor anónimo.

Myriam White-Le Goff :

Je voulais, avant de poser une question, préciser que j’admire le travail de José Luis Corral, et notamment l’articulation entre ses connaissances, son savoir assuré et précis et, en même temps, une grande littérarité. Nous ne sommes pas du tout dans un roman didactique où l’on plaque des connaissances historiques et où l’on n’a pas le plaisir de la fiction : là, nous avons vraiment les deux. Ma première question, ce serait par rapport à la temporalité du roman. Vous avez su rendre sensible ce que vous appelez “le temps de la cathédrale”, c’est-à-dire un temps long, lent, au-delà d’une vie humaine, le temps du rêve, de l’évolution des projets, le temps des techniques. Pourriez-vous revenir un petit peu sur la façon dont vous vous y étiez pris pour présenter cela ?

José Luis Corral :

Yo he construido la novela entendiendo que una catedral era un todo, un microcosmos donde se reunía no solamente el espíritu de la época, de esta nueva época gótica de los siglos XII y XIII, sino también aspectos muy importantes como por ejemplo el orgullo de la ciudad, el triunfo de los artesanos que utilizaban un edificio religioso, una catedral, pero en realidad, lo que estaban manifestando era el triunfo de la “polis”, de la “civitas” frente a otras fuerzas más ocultas y oscuras. En cierto modo, era un microcosmos que representaba una idea muy concreta del mundo.

Brigitte Poitrenaud-Lamesi :

C'est un peu une curiosité. On a parlé du rôle de l'enfance chez les écrivains quand ils s'intéressent à un motif comme la cathédrale. Je me demandais donc si c'est seulement votre profession de professeur d'histoire médiévale ou bien s'il y avait aussi la force de l'enfance. Cette cathédrale dont vous parlez, existe-t-elle? Est-ce une cathédrale réelle ou bien un ensemble de cathédrales ?

José Luis Corral :

La Edad Media es una época en la cual los símbolos, las señales, los mensajes tienen una trascendencia extraordinaria para las mujeres, para los hombres, para los niños, para los mayores. Lo que pasa es que hemos perdido el lenguaje de los símbolos y ya no sabemos cómo interpretarlos. Con esta novela, yo quise construir una imagen total de la sociedad medieval, de las herencias, de los miedos, de los temores, de las esperanzas. La catedral, como es el microcosmos que he dicho antes, es también una representación de la sociedad medieval y de todo lo que significa. Además, hay algo importante: la plasmación de la belleza, el sentido de la estética y de la belleza. Hay también la idea de que la construcción de una catedral gótica, y también románica, era una obra colectiva que diseñaba un maestro. Pero, en realidad, era una obra colectiva en la que solían participar en torno a trescientas personas. Había de todo. Era toda la sociedad la que se juramentaba, se confrontaba, se unía para construir la catedral. Por eso es una obra colectiva.

Myriam White-Le Goff :

Est-ce que vous pensez qu'il y a des points communs entre le travail d'un architecte et votre travail de romancier ?

José Luis Corral :

No sé si es parecido el trabajo de un arquitecto y el trabajo de un novelista, pero algo tiene que ver porque el edificio, un arquitecto lo tiene en la cabeza y lo plasma en los planos y tiene el proyecto de construirlo. Un novelista, por lo menos en mi caso, también imagina una historia, la diseña en un esquema y luego la escribe. Mi trabajo es más fácil y barato. Basta con tener la idea, un ordenador y escribir. El principio es bastante parecido. Por eso me sentí muy cómodo escribiendo esta novela porque me sentía como un arquitecto constructor de catedral.

Pero hay una diferencia entre el arquitecto y el escritor. El arquitecto puede imaginar diseños imposibles, pero no los puede construir. El escritor puede imaginar historias imposibles y las puede escribir.

Para los siglos XIV y XV, en España hay bastante documentación. Por ejemplo, hay incluso libros de cuentas, libros de obras de las catedrales. Por eso sabemos que, en la construcción, como por ejemplo la Catedral de Sevilla en Andalucía, la más grande catedral gótica de España, trabajaban hasta trescientas personas, el 30% era mujeres. Para el siglo XIII, la documentación es escasísima. Como he dicho antes, sobre Enrique, no sabemos de dónde era.

De muchos constructores de catedrales, prácticamente hasta el siglo XIII, no sabemos los nombres, no sabemos quiénes eran ni de dónde venían. Al tener el secreto, el secreto del oficio, lo guardaban de una forma importante, no querían transmitir la patente industrial, por eso hay poca documentación. Cuando fui el consejero de Ridley Scott en la película sobre Cristóbal Colón, sentí que Ridley Scott era como un constructor de catedral porque él no tenía un guión, una documentación escrita, pero llevaba toda la película en la cabeza. Yo imagino así a un arquitecto del

siglo XIII, no tiene un guión, no tiene un plano para que nadie lo copie, pero lleva la obra en la cabeza.

Myriam White-Le Goff :

Dans le roman, une des thématiques qui revient souvent, et vous en avez parlé concernant le rapport entre le roman et le gothique, c'est aussi la question de la lumière, la quête de la lumière, aussi bien dans la peinture, pour Teresa, que dans l'architecture, et aussi avec la question du vitrail. Pourriez-vous revenir sur cette question-là ?

José Luis Corral :

En el arte gótico, y también en el románico, la luz juega un papel fundamental. Justo cuando tiene su origen el arte gótico, en París está recuperándose un viejo concepto platónico de la luz. Este concepto de la luz pasa por entender que la luz es el bien. En la luz está la bondad. Está Dios. Frente, hay la oscuridad donde está el diablo. Pero hay una gran diversidad en cuanto a la percepción de la luz.

Hay dos conceptos: la luz blanca y la luz humana. Hay un concepto que está encargado por Bernardo de Claraval (Bernard de Clairvaux) que dice que la luz es una luz pura, una luz blanca. Es la luz de Dios, pero el gótico no recoge una luz blanca, recoge una luz de colores rojos, azules, verdes a través de las vidrieras. Hay una contraposición entre la luz blanca de Bernardo de Claraval, la luz de Dios y la luz de colores. Y hay una tensión filosófica muy interesante que aparece en la novela.

Las vidrieras góticas no son más que la plasmación de los frescos románicos. Por eso la catedral es un microcosmos que recoge toda la creación divina pero hecha por un hombre, hecha por seres humanos y para seres humanos. Es la gran diferencia entre místicos en un sentido muy exclusivo de la luz frente a los góticos prácticos que entienden que la catedral es una obra divina, pero para el hombre, para el ser humano.

La luz era tan importante que se consideraba como una materia intangible, que no se podía tocar evidentemente, pero como una materia casi medicinal. Sabemos por ejemplo que los vidrieros, los constructores de vidrieras, tenían la percepción de que el tipo de luz, el tipo de iluminación o el tipo de colores influía en el estado de ánimo de los seres humanos que habitan en la catedral. Es difícil ahora de demostrar y de comprobar por una razón, la inmensa mayoría de las vidrieras góticas de todas las catedrales no son originales. Han sido repuestas una y otra vez a lo largo del tiempo. Los conjuntos que mejor se conservan de vidrieras góticas son los de la Catedral de Chartres en Francia y la catedral de León en España, pero ni el 50% de esas vidrieras son de época gótica. Son del siglo XVI, del siglo XIX.

Una cosa importante: la percepción de los colores era tan interesante, se tenía tanto en cuenta que, cuando vemos una vidriera, la sensación de los colores, de los tonos azules es muy diferente de cuando vemos una vidriera de otra época. De hecho, todavía nadie ha podido reproducir los colores exactos, incluso con técnicas modernas, de las vidrieras de siglo XIII. Por eso, cuando entramos en una catedral, la sensación que tenemos de la luz y del color dentro es diferente a la que tenemos cuando entramos en una catedral con vidrieras de los siglos XVI, XVIII o XIX, como es el caso de Notre-Dame.

Al fin y al cabo, los colores de las vidrieras de una catedral gótica no son sino el ejemplo práctico de que el ser humano es capaz de aprehender la luz, transformarla, teñirla de color y convertirla en un objeto tan magnífico como una vidriera gótica. No vemos la luz blanca. Vemos la luz de colores tamizada, creada, alterada por la mano humana. La manera de transformar este objeto tiene un nombre: alquimia.

Alquimia es transformar. Es una palabra árabe, un material tan humilde, tan sencillo como la arena, la sílice, en vidrio de colores. Eso parece casi mágico, es un milagro. Era uno de los grandes impactos de las vidrieras góticas, transformar lo sencillo, mediante la alquimia, en algo complejo.

Una catedral gótica es un conjunto de muchas cosas, pero, sobre todo, hay una cantidad de conocimientos geométricos y de proporción. Cuando vemos una catedral gótica nos impacta su belleza por una razón: por la proporción. Y los maestros góticos sabían que lo bello era lo armonioso, lo proporcional. Por eso se llama la proporción divina, la proporción de Dios, el número de Dios. La Biblia está llena de elementos en los cuales interviene Dios que les dice a los hombres cómo tienen que construir algunas cosas. Por ejemplo, el arca de la alianza. Está construida según las medidas divinas. Pero el templo de Jerusalén, no. Son medidas humanas. Ésta es la gran diferencia: la proporción humana frente a la proporción divina.

Hay una gran peculiaridad dentro de las proporciones. El número de Dios que utilizo en la novela cuenta con conocimientos geométricos. Por ejemplo, en el arte romano, la proporción es siempre la misma: uno a dos. En el arte románico, el arco de medio punto, por lo tanto, la proporción, es una – el diámetro – por una, siempre lo mismo. Por eso en la arquitectura gótica, la proporción del arco es muy importante. Si tú coges un arco ojival y lo haces muy alargado, muy elevado, lo estiras, va a parecer feo. Y si lo haces muy achacado, lo vas encogiendo, también queda feo. Tiene que ser la proporción perfecta, el número de Dios: uno coma seis.

¿Saben ustedes cuál es y por qué tenemos esa proporción divina, ese número de Dios y por qué es de 1.618? La proporción de nuestro campo de visión es de 1.618, por eso esa proporción la encontramos perfecta y armónica. Es nuestra perfección visual.

Esa proporción la utilizamos muchísimo en las puertas, está por todas partes, en las puertas, en las ventanas, en los diseños, porque es la que nos parece más agradable, más aceptable y armónica a la vez. Es la proporción del arca de la alianza.

Myriam White-Le Goff :

On sait également que la façon de percevoir le monde était différente.

José Luis Corral :

La fórmula de cómo se hacían los vidrios de las vidrieras medievales no se conoce. Se ha intentado imitarla y lo intentó de imitar Viollet-le-Duc cuando restauró Notre-Dame y otros edificios con vidrios de la época. La mayor parte de las vidrieras de Notre-Dame eran vidrieras que se hicieron entre el siglo XIX y conocieron gran restauración durante los años cincuenta de siglo XX. Ni Viollet-le-Duc ni los grandes vidrieros del siglo XX pudieron imitar lo que se llama el azul de Chartres, los vidrios azules de Chartres. ¿Cómo lo hacían? Pues, no lo sabemos y no hemos conseguido dar ese toque tan especial de las vidrieras de Chartres ni en el siglo XIX ni en el XX. Más que el “azul de Chartres” conocemos el “bleu de France”.

¿Cómo percibimos el mundo? Cómo se percibe el mundo es muy diferente En la Edad Media, era muy pequeño y el universo también. Así me refiero a que, en la Edad Media, sabían que la tierra era redonda, pero percibían un mundo más pequeño y el universo mucho más pequeño. Ahora sabemos que hay miles de millones de galaxias, el mundo, el universo... esa percepción del tamaño del mundo ha cambiado por completo desde la Edad Media. El tamaño de las cosas, el tamaño del mundo, el tamaño del universo eran cosas entendibles, comprensibles por los seres humanos. Ahora ni los astrofísicos son capaces de entender el tamaño del universo, por lo tanto, la concepción de los edificios, de las catedrales ha ido cambiando, cambiaron muchísimo. Cada época tiene su propia forma de percibir las cosas.

Myriam White-Le Goff :

Malgré cette perception limitée, on a une superposition écrite dans le roman de l'influence de la mystique, de la foi, de la théologie, des sciences, de l'arithmétique, de la géométrie, des mathématiques qui enrichissent cette même perception.

José Luis Corral :

Entre todas las materias que se estudiaban en la Edad Media, había evidentemente una perfecta coordinación de materias. Dios era el Gran Arquitecto. Dios había diseñado el mundo, el universo, el cielo, las estrellas. Los astros, los planetas, el sol, la luna daban vueltas aparentemente alrededor de la tierra. Los hombres no podían repetir la creación y no podían imitar la creación divina. Por eso la catedral es un intento humano de repetir la creación divina. No lo pueden hacer a grandes escalas tal como lo hizo Dios, pero intentan imitarlo en la percepción de los colores, de las formas, incluso en los mensajes que se van alzando. La catedral es un compendio de historia, la historia está en la catedral. Y hay también mucha teología. Todas las religiones tienen normalmente dos grandes periodos: antes de la revelación y después, antes de Cristo y después de Cristo, antes de Mahoma y después de Mahoma. Antes de Cristo, antes de Mahoma, estas religiones plantean los tiempos oscuros, el tiempo de la oscuridad como en el Antiguo Testamento. Después vinieron los tiempos de la luz. La catedral gótica es el triunfo de los nuevos tiempos. Es el triunfo del mensaje divino, encargado, traído por Cristo a la Tierra. Es la plasmación de la coronación de un proceso histórico. Por eso, en las fachadas que están orientadas hacia el Norte, donde no hay la luz directa del sol, están las imágenes del Antiguo Testamento y en las fachadas meridionales, en las fachadas del sur, donde sí queda la luz, están los Nuevos Tiempos, están las aportaciones del Nuevo Testamento. Todos estos conocimientos que se plasman en la catedral gótica, yo he intentado llevarlos a la novela con un lenguaje sencillo porque si a un lector medio le hablas de teología, platonismo, neoplatonismo, mensajes astronómicos, cierra la novela. He intentado meter estas cosas tan complejas de la forma más suave posible. Además, el lector, por lo menos él de España –pero creo que el francés también– el lector de novelas históricas es el lector más exigente, quiere que sepas de todo. Hay lectores de novelas históricas que van buscando pilarte en un error. Pongo un ejemplo aquí. Una de mis novelas se titula El invierno de la corona⁵, no está traducida, está ambientada en la Corona de Aragón en el siglo XIV con un Rey que se llama Pedro IV el Ceremonioso. En esta novela, el Rey Pedro IV de Aragón está subiendo con su caballo un cuarto de montaña en el mes de abril. Yo digo en la novela que están florecidas las aliagas. La aliaga es una planta espinosa de España. Leyó la novela un catedrático de la Universidad de Botánica Central de Madrid. Me escribió ochos páginas. Me explicaba todos los tipos de aliagas que hay en España y me decía que, en abril, en el mes de abril, a esta altitud, las aliagas no florecían. Yo le di las gracias y les respondí de la siguiente manera: “ese año, se adelantó 15 días la floración de la primavera”.

Traduction en français

J'ai une double condition. D'un côté, je suis professeur d'histoire médiévale et, de l'autre, je suis romancier, écrivain. Cette double condition, en espagnol – et en français également – s'appelle un oxymore. Le roman est fiction, fabulation et imagination.

⁵ José Luis CORRAL, *El invierno de la corona*, Edhasa, Barcelona, 1999.

L'histoire est plutôt un récit d'événements réels appartenant au passé. Mais en espagnol, le mot « histoire » peut également être traduit par « fabulation » ou « mensonge ». Le roman historique est un oxymore, deux mots apparemment contradictoires qui, ensemble, donnent un nouveau concept. En espagnol, il existe un oxymore parfait qui est « *guardia civil* ». Si vous êtes un garde civil, vous n'êtes pas un civil et si vous êtes un civil, vous n'êtes pas un garde civil. Je pense qu'en français, il y a ce genre de blagues : « *politique honnête* ».

Auparavant, en Espagne, qu'un historien professionnel puisse écrire des romans historiques était une hérésie. C'était très mal vu. Mes collègues de l'université m'avaient simplement mis de côté parce qu'un écrivain pouvait écrire des romans, mais un historien sérieux ne pouvait pas écrire de roman historique. Malgré tout, j'ai décidé d'en écrire un en 1996. Il a été traduit en allemand et dans d'autres langues mais pas en français. Il s'intitule *El salón dorado*⁶. Je voulais raconter comment un palais musulman avait été construit dans ma ville, à Saragosse, mais il n'y avait pas d'archives. Je savais comment il avait été construit, je pressentais comment il avait été édifié et j'ai décidé d'en faire un roman parce qu'il n'y avait aucune documentation. À la suite de ce premier ouvrage, j'ai écrit environ 26 ou 27 romans historiques, dont beaucoup se déroulent au Moyen Âge, mais pas seulement. L'un de ceux qui a eu le plus d'impact en Espagne est *Le nombre de Dieu*.

Pourquoi ai-je décidé d'écrire ce livre ? Un roman – *Les piliers de la terre* de Ken Follett – avait été publié quelques années plus tôt mais je n'étais pas d'accord avec la vision de Ken Follett sur la façon dont la cathédrale gothique avait été construite. J'ai alors décidé d'écrire un roman pour raconter comment se construisait une cathédrale. Dans *Le Nombre de Dieu*, j'ai choisi deux personnages : l'un historique et l'autre de fiction (un homme et une femme). J'ai inventé cela parce que, pour moi, le plus compliqué dans un roman historique, c'est que la fiction et l'histoire, la littérature et l'histoire n'entrent pas en conflit quand elles se rencontrent. Le roman est écrit de telle sorte que l'histoire ressemble à la fiction et que la fiction ressemble à l'histoire. J'ai situé mon roman dans une époque très précise, au XII^e siècle, plus précisément lors de la construction des grandes cathédrales gothiques de León et de Burgos. Le protagoniste masculin est réel, son nom est Enrique. Il est le maître architecte des cathédrales. La protagoniste fictive – je l'ai appelée Teresa Rendol – est une peintre cathare, spécialiste des fresques romanes. Il s'agit de la confrontation entre l'architecte et le peintre, entre la lumière des vitraux et celle des murs, de la nécessité pour le peintre d'avoir de grandes surfaces fermées à peindre. Cette confrontation entre les deux personnages, entre le protagoniste masculin et la protagoniste féminine, m'a donné également l'occasion d'explorer le domaine de l'amour au XIII^e siècle. Cette relation amoureuse est très importante dans le roman car elle reflète également le changement transcendantal et extraordinaire qui s'est produit au XII^e siècle, précisément en Aquitaine, avec Aliénor d'Aquitaine, avec une nouvelle conception de l'amour, de la beauté, de la délicatesse. Cet amour courtois de l'époque d'Aliénor d'Aquitaine est en quelque sorte transféré dans l'image esthétique de la cathédrale gothique. Pour moi, le roman historique a besoin de deux piliers fondamentaux. Tout d'abord, il doit y avoir une très bonne reconstitution archéologique en ce qui concerne les bâtiments mais aussi pour tout ce qui relève du matériel et du culturel, de la nourriture, des vêtements... Ensuite, il faut considérer ce que j'ai appelé « l'esprit d'une époque ». Il faut que les protagonistes du roman, du roman historique en l'occurrence, agissent comme les gens agissaient, pensaient, ressentaient, aimaient au XIII^e siècle. Les personnages doivent se comporter comme des personnages de leur temps. Il ne

⁶ José Luis CORRAL, *El salón dorado*, Barcelona, Edhasa, 1996.

faut pas commettre cette erreur, généralement faite, de transposer des personnages du XXI^e siècle au XIII^e siècle avec leurs sentiments et leurs émotions.

Par conséquent, dans mes romans, je fais en sorte qu'il n'y ait pas de contradictions, qu'il n'y ait pas de ruptures, de fractures entre la fiction et l'histoire. Et cela se concrétise dans un mot qui, en espagnol, est « vraisemblable ». Il faut que le roman historique soit plausible parce que s'il intègre des événements extraordinaires tels que des zombies, des dragons, des fées, ce ne serait plus un roman historique, ce serait un roman fantastique, un roman de science-fiction ou autre chose. Le roman historique doit être crédible, même si ce que vous racontez n'est pas arrivé, cela aurait pu arriver. Dans *Le nombre de Dieu*, j'ai essayé de raconter l'esprit d'une époque, du XIII^e siècle, l'esprit de l'art gothique, ce qui impliquait l'apparition et l'impact de l'architecture gothique de la cathédrale dans la péninsule ibérique mais aussi en France parce que, dans le roman, il y a des chapitres qui se déroulent à Paris. En fait, on trouve des traces d'Enrique, le personnage du maître d'œuvre, dans les archives. Il a existé mais nous ne savons pas d'où il venait. Teresa Rendol est un personnage inventé mais elle fait partie de ces femmes qui ont dû se cacher pour ne pas être persécutées pour leur idéologie et leurs origines cathares. Ce roman est un hymne aux femmes, en particulier à ces femmes qui, surtout à partir du XIX^e siècle, ont été retirées de l'histoire, mises à l'écart, oubliées. Teresa Rendol n'a pas existé. Cependant, en Espagne, et aussi en France, il y avait des femmes qui dirigeaient des ateliers. Au XIX^e siècle, les historiens ne pouvaient pas comprendre qu'une femme puisse diriger un atelier de sculpture ou de peinture au XIII^e siècle. Et par conséquent, de nombreuses œuvres gothiques et romanes de cette époque sont entrées dans l'histoire en tant qu'œuvres d'auteurs anonymes.

Myriam White-Le Goff :

Je voulais, avant de poser une question, préciser que j'admire le travail de José Luis Corral, et notamment l'articulation entre ses connaissances, son savoir assuré et précis et, en même temps, une grande littérarité. Nous ne sommes pas du tout dans un roman didactique où l'on plaque des connaissances historiques et où l'on n'a pas le plaisir de la fiction : là, nous avons vraiment les deux. Ma première question, ce serait par rapport à la temporalité du roman. Vous avez su rendre sensible ce que vous appelez "le temps de la cathédrale", c'est à dire un temps long, lent, au-delà d'une vie humaine, le temps du rêve, de l'évolution des projets, le temps des techniques. Pourriez-vous revenir un petit peu sur la façon dont vous vous y étiez pris pour présenter cela ?

José Luis Corral :

J'ai construit le roman en imaginant que la cathédrale était un tout, un microcosme où l'on retrouvait non seulement l'esprit de l'époque, de cette nouvelle ère gothique des XII^e et XIII^e siècles, mais aussi d'autres aspects très importants tels que la fierté de la ville, le triomphe des artisans qui construisaient un édifice religieux, une cathédrale, mais, en réalité, ce qu'ils manifestaient c'était le triomphe de la « *polis* », des « *civitas* » contre d'autres forces plus obscures et plus sombres. D'une certaine manière, c'était un microcosme qui représentait une idée très concrète du monde.

Brigitte Poitrenaud-Lamesi :

C'est un peu une curiosité. On a parlé du rôle de l'enfance chez les écrivains quand ils s'intéressent à un motif comme la cathédrale. Je me demandais donc si c'est seulement votre profession de professeur d'histoire médiévale ou bien s'il y avait aussi la force de l'enfance. Cette cathédrale dont vous parlez, existe-t-elle ? Est-ce une cathédrale réelle ou bien un ensemble de cathédrales ?

José Luis Corral :

Le Moyen Âge est une époque où les symboles, les signes, les messages ont une signification extraordinaire pour les femmes, pour les hommes, pour les enfants, pour les personnes âgées. Or, il se trouve que nous avons perdu le langage des symboles et que nous ne savons plus comment les interpréter. Avec ce roman, j'ai voulu construire une image totale de la société médiévale, des héritages, des craintes, des peurs, des espoirs. Comme je l'ai dit précédemment, la cathédrale est aussi une représentation de la société médiévale et de tout ce qu'elle signifie. En outre, il y a quelque chose d'important : l'incarnation de la beauté, le sens de l'esthétique. Il y a aussi l'idée que la construction d'une cathédrale gothique, et aussi romane, était une œuvre collective conçue par un maître d'œuvre. Il s'agissait d'une œuvre collective à laquelle environ trois cents personnes participaient. C'est toute la société qui avait prêté serment, qui s'affrontait et s'unissait pour construire la cathédrale. C'est pourquoi il s'agit d'une œuvre collective.

Myriam White-Le Goff :

Est-ce que vous pensez qu'il y a des points communs entre le travail d'un architecte et votre travail de romancier ?

José Luis Corral :

Je ne sais pas si le travail d'un architecte et le travail d'un romancier sont semblables, mais le rapprochement doit être fait parce que cet édifice, l'architecte l'a dans la tête et il le capture dans les plans et le projet de le construire. Un romancier, du moins dans mon cas, imagine aussi une histoire, il la conçoit dans un plan, puis l'écrit. Mon travail est plus facile et moins cher. Il suffit d'avoir l'idée, un ordinateur et d'écrire. Le principe est assez similaire. C'est pourquoi je me sentais très à l'aise pour écrire ce roman : je me sentais comme un architecte des cathédrales. Mais il y a une différence entre l'architecte et l'écrivain, l'architecte peut imaginer des conceptions impossibles, mais il ne peut pas les construire. L'écrivain peut imaginer des histoires impossibles et il peut les écrire.

Il existe en Espagne suffisamment d'archives concernant les XIV^e et XV^e siècles. Par exemple, il existe des livres de comptes, des recueils de plans de cathédrales. Nous savons donc que près de 300 personnes participaient à la construction de certaines cathédrales telle la cathédrale de Séville en Andalousie, la plus grande cathédrale d'Espagne, et 30% étaient des femmes. Au XII^e siècle, les archives sont très rares. Comme je l'ai déjà dit, à propos d'Enrique, nous ne savons pas d'où il venait. Pratiquement jusqu'au XII^e siècle, nous ne connaissons pas les noms des constructeurs de cathédrales, nous ne savons pas qui ils étaient ni d'où ils venaient car ils gardaient le secret de leur confrérie et ne voulaient pas transmettre leurs plans. Quand j'étais le conseiller de Ridley Scott sur le tournage du film sur Christophe Colomb, j'avais l'impression que Ridley Scott était comme un bâtisseur de cathédrales parce qu'il n'avait pas de scénario, pas de documentation écrite, mais il avait tout le film dans la tête. J'imagine ainsi un architecte du XII^e siècle, il n'a pas de script, il n'a pas de plan à copier, mais il a le travail dans la tête.

Myriam White-Le Goff :

Dans le roman, une des thématiques qui revient souvent, et vous en avez parlé concernant le rapport entre le roman et le gothique, c'est aussi la question de la lumière, la quête de la lumière, aussi bien dans la peinture, pour Teresa, que dans

l'architecture, et aussi avec la question du vitrail. Pourriez-vous revenir sur cette question-là ?

José Luis Corral :

Dans l'art gothique, mais aussi dans l'art roman, la lumière joue un rôle fondamental. Au moment où l'art gothique est né, à Paris, un vieux concept platonicien de la lumière est en train d'être récupéré. Ce concept de lumière implique de comprendre que la lumière est bonté. Dans la lumière, il y a Dieu. En face, il y a les ténèbres où se trouve le diable. Il y a deux concepts dans la perception de la lumière : la lumière blanche et la lumière humaine. Il existe un concept créé par Bernard de Clairvaux qui dit que la lumière est une lumière pure, une lumière blanche. C'est la lumière de Dieu. Mais le gothique ne capte pas la lumière blanche, il recueille une lumière de couleurs rouges, bleues, vertes à travers les vitraux. Il y a un contraste entre la lumière blanche de Bernard de Clairvaux, la lumière de Dieu, et la lumière pleine de couleurs. Et il y a une tension philosophique très intéressante qui apparaît dans le roman.

Les vitraux gothiques ne sont rien de plus que l'incarnation des fresques romanes. C'est pourquoi la cathédrale est un microcosme qui rassemble toute la création divine mais faite par un homme, faite par des êtres humains et pour des êtres humains. C'est la grande différence entre les mystiques et les gothiques qui appréhendent la cathédrale comme une œuvre divine, mais destinée à l'homme, à l'être humain.

La lumière était si importante qu'elle était considérée comme une matière intangible qui ne pouvait pas être touchée et qui possédait un caractère médicinal. Nous savons, par exemple, que certains pensaient que le type de lumière, le type d'éclairage et le type de couleurs influençait l'humeur des hommes qui habitaient la cathédrale. Cependant, il est actuellement difficile de prouver cette idée pour une simple raison : la grande majorité des vitraux gothiques de toutes les cathédrales ne sont pas originaux. Ils ont été reconstitués à maintes reprises au fil du temps. Les ensembles de vitraux gothiques les mieux conservés sont ceux de la cathédrale de Chartres en France et de la cathédrale de León en Espagne, mais à peine 50% de ces vitraux datent de la période gothique. Ils datent plutôt du XVI^e et du XIX^e siècles.

Une chose est sûre : la perception des couleurs était capitale. Elle était tellement importante pour les verriers médiévaux que lorsque nous voyons aujourd'hui un vitrail, la perception des couleurs, des tons bleus, est très différente de celle d'une autre époque. En fait, personne n'a encore été capable de reproduire les couleurs exactes, même avec les techniques modernes, des vitraux du XIII^e siècle. C'est pourquoi, lorsque nous entrons dans une cathédrale, le sentiment que nous avons de la lumière et de la couleur à l'intérieur diffère de celui que nous avons lorsque nous entrons dans une cathédrale avec des vitraux des XVI^e, XVIII^e ou XIX^e siècles, comme c'est le cas de Notre-Dame.

Après tout, les couleurs des vitraux d'une cathédrale gothique ne sont rien d'autre que l'illustration du fait que seul l'être humain est capable d'appréhender la lumière, de la transformer, de la teindre avec de la couleur et de la transformer en un objet aussi magnifique qu'un vitrail gothique. Nous ne voyons pas la lumière blanche. Nous voyons la lumière colorée, tamisée, créée, altérée par la main humaine. La façon de transformer cet objet a un nom : l'alchimie. L'alchimie, mot d'origine arabe, consiste à transformer un matériau aussi humble, aussi simple que le sable, la silice en verre coloré. Cela semble presque magique, c'est un miracle. Ce fut l'un des grands impacts du vitrail gothique, transformant par l'alchimie une matière simple en quelque chose de complexe.

Une cathédrale gothique est un ensemble hétéroclite composé de connaissances géométriques et de proportions. Quand nous voyons une cathédrale gothique, nous

sommes frappés par sa beauté pour une raison : sa proportion. Et les maîtres gothiques savaient que le beau était l'harmonieux, le proportionnel. C'est pourquoi on l'appelle la proportion divine, la proportion de Dieu, le nombre de Dieu. La Bible est pleine d'éléments dans lesquels Dieu dit aux hommes comment ils doivent construire les choses. Par exemple, l'arche de l'alliance. Elle est construite selon des mesures divines. Mais en ce qui concerne le temple de Jérusalem, ce sont des mesures humaines. C'est la grande différence : le ratio humain versus la proportion divine.

Il y a une grande particularité dans les proportions. Le nombre de Dieu que j'utilise dans le roman s'inscrit dans une connaissance géométrique. Par exemple, dans l'art roman, le rapport est toujours le même : un pour deux. Dans l'art roman, l'arc en plein cintre, et donc, sa proportion, est un par un, le diamètre est toujours le même.

C'est pourquoi dans l'architecture gothique, la proportion de l'arc est très importante. Si vous prenez l'arc ogival et que vous l'étirez, le résultat ne sera pas beau. Si vous le rétrécissez, il ne le sera non plus. Le ratio doit être parfait, le nombre de Dieu : un virgule six. Savez-vous pourquoi nous avons ce nombre de Dieu et pourquoi il est de 1,618 ? La proportion de notre champ de vision étant de 1,618, nous trouvons donc cette proportion parfaite et harmonieuse. C'est notre perfection visuelle. Nous utilisons beaucoup cette proportion pour les portes mais elle est partout : dans les portes, dans les fenêtres, dans le monde du design, parce que c'est celle qui semble la plus agréable, la plus acceptable et harmonieuse en même temps. C'est la proportion de l'arche de l'alliance.

Myriam White-Le Goff :

On sait également que la façon de percevoir le monde était différente.

José Luis Corral :

La formule de fabrication du vitrail médiéval n'est pas connue. Des tentatives ont été faites pour l'imiter et Viollet-le-Duc a essayé de le reproduire lorsqu'elle a restauré Notre-Dame et d'autres bâtiments avec du verre de l'époque. La plupart des vitraux de Notre-Dame étaient des vitraux réalisés au XIX^e siècle et qui ont été restaurés au cours des années cinquante du XX^e siècle. Ni Viollet-le-Duc ni les grands verriers du XX^e siècle ne pouvaient imiter ce qu'on appelle le bleu de Chartres, les verres bleus de Chartres. Comment ont-ils fait ? Eh bien, nous ne savons pas et nous n'avons pas réussi à donner cette touche particulière aux vitraux de Chartres ni au XIX^e ni au XX^e siècle. Plus que le « bleu de Chartres » nous connaissons le « bleu de France ».

Comment percevons-nous le monde ? Sa perception était très différente. Au Moyen Âge, on le pensait très petit, comme l'univers. Je veux dire qu'au Moyen Âge, ils savaient que la terre était ronde, mais ils imaginaient que le monde était petit et que l'univers était encore plus petit. Maintenant, nous savons qu'il y a des milliards de galaxies, le monde, l'univers... Cette perception de la taille du monde a complètement changé. Au Moyen Âge, la taille des choses, la taille du monde, la taille de l'univers étaient des choses compréhensibles par les êtres humains. Maintenant, même les astrophysiciens ne sont pas capables de comprendre la taille de l'univers et par conséquent, la conception des bâtiments, des cathédrales a beaucoup changé. Chaque époque possède sa propre façon de percevoir les choses.

Myriam White-Le Goff :

Malgré cette perception limitée, on a une superposition écrite dans le roman de l'influence de la mystique, de la foi, de la théologie, des sciences, de l'arithmétique, de la géométrie, des mathématiques qui enrichissent cette même perception.

José Luis Corral :

Il y avait évidemment une parfaite coordination entre toutes les matières utilisées au Moyen-Âge. Dieu était le Grand Architecte. Dieu avait conçu le monde, l'univers, le ciel, les étoiles, les planètes, le soleil. La lune tournait apparemment autour de la Terre et les hommes ne pouvaient pas reproduire cet acte de création divine. La cathédrale est donc une tentative humaine d'imiter cette création divine. Mais il est impossible de le faire à grande échelle, comme Dieu l'a fait. On essaie de l'imiter dans la perception des couleurs, des formes et dans les messages qu'ils transmettent... La cathédrale est un condensé d'histoire, l'histoire est dans la cathédrale. Il y a donc aussi beaucoup de théologie. Toutes les religions ont normalement deux grandes périodes : avant la révélation et après, avant Jésus-Christ et après Jésus-Christ, avant Mahomet et après Mahomet. Avant Jésus-Christ, avant Mahomet, ces religions décrivaient des temps obscurs, le temps des ténèbres comme dans l'Ancien Testament. Puis vinrent les temps de la lumière. La cathédrale gothique est le triomphe des temps nouveaux, c'est le triomphe du message divin apporté par le Christ sur Terre. C'est l'incarnation du couronnement d'un processus historique. Par conséquent, sur les façades orientées vers le nord de nombreuses cathédrales, là où il n'y a pas de lumière directe du soleil, sont reproduites les images de l'Ancien Testament. Sur les façades sud, là où la lumière reste, ce sont des scènes du Nouveau Testament qui sont représentées.

Toute cette connaissance se reflète dans la cathédrale gothique. J'ai essayé de la verser dans le roman avec un langage simple car si vous parlez à un lecteur moyen de théologie, de platonisme, de néoplatonisme, de messages astronomiques, il va fermer le roman. J'ai essayé de transmettre ces choses complexes de la manière la plus simple possible. Le lecteur de romans historiques, du moins le lecteur espagnol (mais je pense que le français l'est également), est le lecteur le plus exigeant. Il veut que vous sachiez tout. Il y a des lecteurs de romans historiques qui cherchent à vous coincer pour une minuscule erreur. Je donne un exemple ici. Un de mes romans s'intitule *El invierno de la corona*. Il n'est pas traduit. Il se déroule dans les terres de la couronne d'Aragon au XIV^e siècle sous le règne d'un roi appelé Pierre IV le Cérémonieux. Dans ce roman, le roi Pierre IV d'Aragon escalade un flanc de montagne avec son cheval au mois d'avril. Dans le roman, je dis que les genêts sont en fleur. C'est une plante épineuse d'Espagne. Le roman a été lu par un professeur de l'Université Centrale de Botanique de Madrid. Il m'a écrit huit pages. Il m'a présenté tous les types de genêts qui existent en Espagne et il m'a dit qu'en avril, à cette altitude, les genêts ne fleurissent pas. Je l'ai remercié et je lui ai répondu : « Cette année-là, la floraison du printemps a été avancée de 15 jours. »