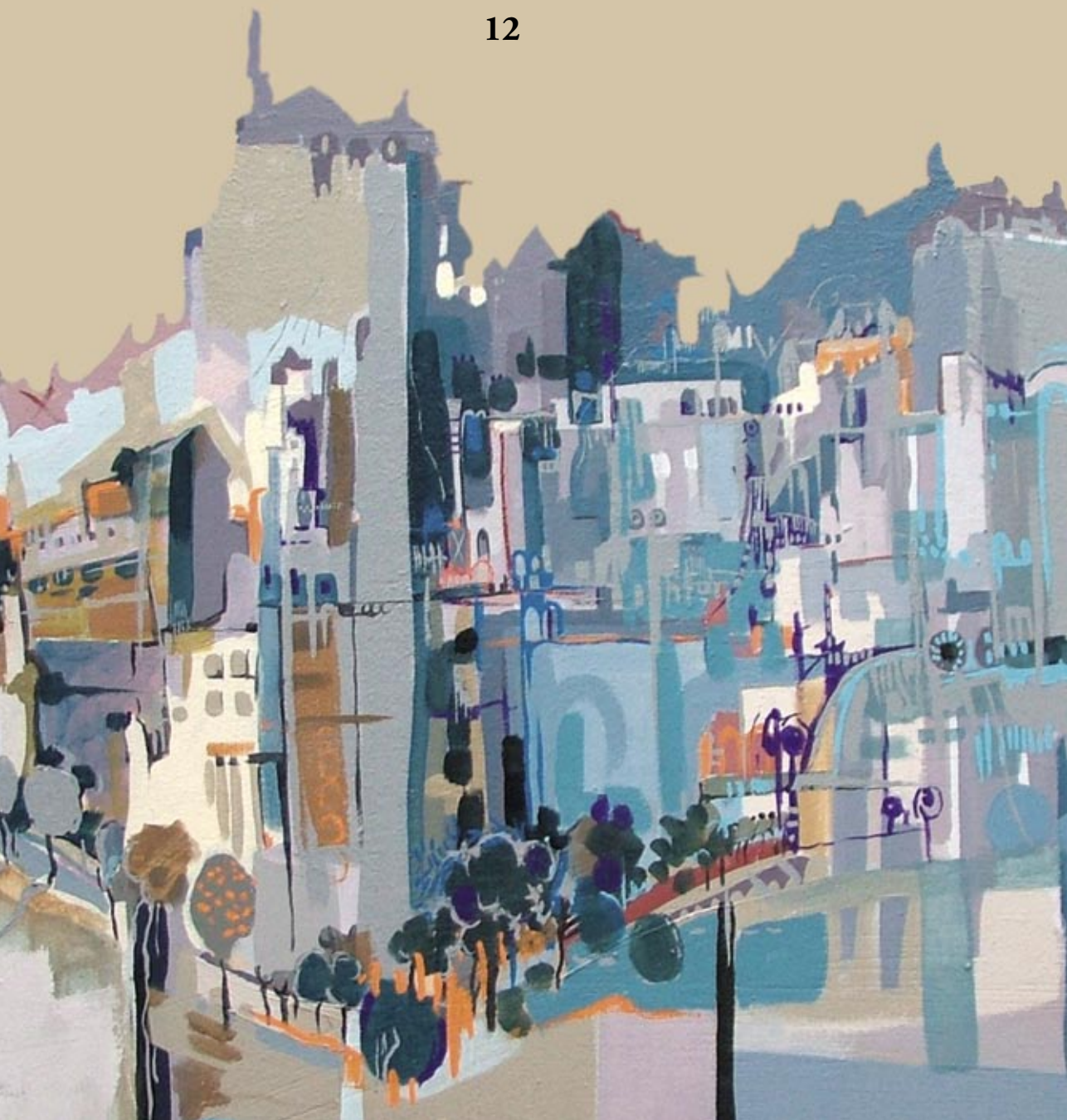


ANGÉLICA

REVISTA DE LITERATURA

12



ANGÉLICA

REVISTA DE LITERATURA

12

LUCENA, 2004-2008

ANGÉLICA FOTÓGRA F

Edición:

I.E.S. “Marqués de Comares”
Excmo. Ayuntamiento de Lucena

Director:

Antonio Cruz Casado

Consejo de Redacción:

Rosario Ruiz Castro
Lara Cantizani
Juan Fernando Valenzuela Magañas
Secretaria: Juana Toledano Molina

Dibujos Originales:

Isabel Jurado Cabañes
Rafael Aguilera Baena
José Luis Encabo Medina (Portada)
Ada Yllesca Rodríguez
Víctor Manjón
Julia Hueso Egea (Fotografías)

Correspondencia:

Antonio Cruz Casado
Maquedano, 2 - 14900 LUCENA (Córdoba)
Teléf.: 957 50 22 36
E-mail: acruzcasado@jet.es

Imprime:

CEAG, S.L. (Cía Egabrense de Artes Gráficas)
Políg. Ind. Atalaya, parc. 1-15
14940 CABRA (Córdoba)
Teléf.: 957 520 176
www.ceag.com

ISSN: 1130-8818

Depósito Legal: CO-552-1991

índice

PÁGINAS

■ CLÁSICOS LUCENTINOS

- Antonio Cruz Casado, “Poemas olvidados del liberal lucentino Antonio Ramírez de Arellano y Baena (1792-1867)” 9

■ ESTUDIOS

- Lupita Limage-Montesinos, “Hapiñunu y Çupay. Presencia del diablo en dos crónicas mestizas andinas de los siglos dieciséis y diecisiete”. 23
- Francisco Onieva Ramírez, “*La Florinda* (1834), del Duque de Rivas: la transición a la leyenda (II. Don Julián, el rebelde contra el rey)” 33
- Antonio Cruz Casado, “Oigo, Patria, tu aficción”: el 2 de mayo de 1808 (reflejos literarios)” 55
- Lily Litvak, “India. La tierra más deseada. (Exotismo de la India en España. 1840-1930. Del pintoresquismo al mito)” 87
- Antonio Joaquín González Gonzalo, “La traducción de dos cuentos japoneses por Juan Valera. *El pescadorcito Urashima* y *El espejo de Matsuyama*”. 115
- Juan Cruz Toledano, “Semblanza de Katherine Lee Bayard, la amada estadounidense de Valera”. 187
- Manuel Guerrero Cabrera, “Repaso bibliográfico sobre el poeta Manuel Reina”. 209
- Sarah Al-Matary, “Del paisaje pintoresco al paisaje ideológico: la influencia de Maurice Barrès en el nacionalismo místico de Manuel Gálvez”. 217
- Antonio Joaquín González Gonzalo, Tres actualizaciones poéticas del mito odiseico: Joan Margarit, Luis Alberto de Cuenca y Manuel Lara Cantizani. 233
- Rosario Ruiz Castro, “Verdades de novela: un viaje “al alma de las cosas” 255

■ CREACIÓN

- Luis Antonio de Villena, “Aníbal Turena, aventurero” 275
- José María López Sánchez, “Poemas” 277
- Rosario Ruiz Castro, “Capitulación y otros poemas” 283
- Jacob Lorenzo, “La espalda de Jano” 289
- Jesús Vidal, “Luna” 293
- Fátima Torres, “La cámara de los escorpiones” 297
- Juan Antonio Guzmán Pérez, “Arcángel Rafael” 299
- Juan Fernando Valenzuela, “La luz en el pozo” 301

■ FUTUROS ESCRITORES...

- Mónica H. Muñoz, “Mi zapato izquierdo” 311

■ LUCENA EN LA LITERATURA

- Juana Toledano Molina y Antonio Cruz Casado, “San Juan de la Cruz personaje teatral (*Al cabo de los años mil*, Coloquio en la beatificación de San Juan de la Cruz, Acto Tercero, Lucena, 1675), de Francisco de Dueñas y Arjona” 323

■ RESEÑAS

- Lily Litvak, *Hollada piel de toro*, de Núñez Florencio. 345
- Lily Litvak, *Federica Montseny*, de Irene Lozano. 349
- Antonio Cruz Casado, Un libro de versos de Antonio Manjón-Cabeza Sánchez, *Recuperación de la hermosura* (Lucena, 2007). 353
- Jorge Bacelis, *La Alhambra*, de José Antonio González Alcantud y Abdellouahed Akmir. 357
- Manuel Guerrero Cabrera, Poesía. Luci Romero: *Autovía del este*. 361
- Francisco Onieva Ramírez, Diego Martínez Torrón: una poética del amor (y por amor).. 365
- Carmen Anisa, Sobre *El invernadero de nieve* de Lara Cantizani. 367

CLÁSICOS LUCENTINOS



Dulcinea. Víctor Manjón

ANGÉLICA
REVISTA DE LITERATURA

POEMAS OLVIDADOS DEL LIBERAL LUCENTINO
ANTONIO RAMÍREZ DE ARELLANO Y BAENA
(1792-1867)

ANTONIO CRUZ CASADO
IES Marqués de Comares. Lucena

*La verdadera traición contra la especie está en
entregar la suerte del mundo a los ignorantes
y a los violentos.*

Alfonso Reyes (1899-1959)

EL patrimonio literario lucentino es un bien cultural al que se debe prestar una atención equiparable a la de otros valores del mismo ámbito humano, tanto los que proceden de nuestro pasado como los que se están desarrollando en la actualidad. Salvo beneméritas y, por desgracia, aisladas aportaciones, la historia literaria de Lucena no ha sido objeto del apoyo y de la difusión que merece, puesto que sus creaciones, menos visibles que los monumentos, los restos arqueológicos o el folklore, requieren de un esfuerzo especial para su disfrute, al encontrarse refugiadas o recluidas en libros, manuscritos y documentos poco accesibles, por lo general. Y este esfuerzo complementario, que debe realizar el interesado en la literatura autóctona, no goza de la aceptación popular que tienen, por ejemplo, una velada flamenca, una procesión o una romería, aspectos todos ellos mucho más cercanos al hombre de nuestro tiempo y más fáciles de interpretar o simplemente de vivir. Y, sin embargo, aún hay ricos tesoros esperando que el arte de la imprenta sea capaz de divulgarlos o los reactualice, puesto que cada época, cada siglo, ha ido realizando textos artísticos cuyo sedimento, afectado por el paso del tiempo y del olvido, parece conveniente revitalizar y propagar de nuevo en los medios donde puedan encontrarse los lectores potenciales.

El pasado literario lucentino, valioso pero mal conocido, deparará sorpresas agradables y raras al que, con buena fe y con amplitud de espíritu y de criterio, se acerque a él. Sin duda que lo más relevante de estas creaciones estéticas puede ser ya (medianamente) conocido por un sector (¿numeroso?) de interesados en la historia y en el arte de Lucena, de tal manera que Luis Barahona de Soto, Miguel Álvarez de Sotomayor y Abarca o Francisco de Dueñas y Arjona son nombres más o menos familiares en determinados (y sin duda minoritarios) círculos culturales. Pero, ¿quién los ha leído de manera efectiva? ¿Quién conoce con cierta profundidad alguna de sus obras? Claro que, sin que pensemos forzosamente que investigar en Lucena sea llorar, como decía Larra a

propósito de escribir en Madrid, creemos que algo puede hacerse todavía y que es preciso prestar una atención más continuada, más profunda, a este legado cultural que gravita, como una nube opaca, sobre el pensamiento de los hombres y las mujeres de ahora. Una ciudad de tan amplias perspectivas económicas como ésta no debe vivir de espaldas a la cultura, al pasado cultural de numerosas generaciones de escritores, pensadores y críticos, que han ayudado a configurar el mundo actual.

Sirvan estas someras reflexiones, un tanto esperanzadas, para presentar ante (algunos) lucentinos una breve semblanza y una selección de textos de un autor oriundo de esta ciudad pero escasamente estudiado y menos leído aún.

Antonio Ramírez de Arellano y Baena nació en Lucena, el día 13 de marzo de 1792, y falleció en Córdoba, el primero de noviembre de 1867, después de un larga enfermedad, la perlesía o parálisis, que lo mantuvo recluido en su casa de la capital desde mediados de siglo aproximadamente. Recibió el grado de bachiller en leyes (abogado) en la Universidad Granada, donde estudió además un año de física y matemáticas. En 1808 obtiene una beca porcionista en el colegio imperial de San Miguel, también en Granada, pero en la misma fecha abandona la carrera de las letras e ingresa como voluntario en la división que se formó en Lucena con motivo de la guerra contra los franceses, la llamada Guerra de la Independencia, participando en la batalla del Puente de Alcolea y en la de Linares; por las mismas fechas, otro escritor lucentino, Miguel Álvarez de Sotomayor y Abarca (1767-1839), participa en hechos similares, en la batalla de Bailén (y de esto ha quedado el testimonio personal en un poema titulado “Proclama a los andaluces a poco tiempo de haber conseguido los triunfos de la gloriosa batalla de Bailén, en cuya acción tuve el contento de tener las armas en la mano, a las órdenes del General Reding”); también en torno a esos años iniciales del siglo XIX, encontramos a otro escritor en lucha contra el invasor, don Ángel Saavedra y Ramírez de Baquedano, el Duque de Rivas (10 de marzo de 1791-22 de junio de 1865), prácticamente coetáneo del escritor lucentino, que fue herido en la batalla de Ocaña (1809), hecho que recuerda uno de sus primeros poemas, el romance “Con once heridas mortales”.

Cuando acaba la guerra de la Independencia, Antonio Ramírez de Arellano se casa en Granada, con doña Josefa Gutiérrez de Salamanca y Pretel, en 1812, de cuyo matrimonio nacieron cuatro hijos varones. Tres de ellos llegaron a ser con el tiempo importantes escritores, bibliófilos y eruditos, y el cuarto don Manuel Ramírez de Arellano, se dedicó a la milicia, en la que logró el grado de coronel de infantería. Los hijos escritores son don Carlos Ramírez de Arellano y Gutiérrez de Salamanca, nacido en Aguilar de la Frontera, don Feliciano Ramírez de Arellano, marqués de la Fuensanta del Valle, importante bibliófilo, y don Teodomiro Ramírez de Arellano, el autor de los conocidos *Paseos*

por Córdoba (el cual fue, a su vez, padre de otro bibliógrafo fundamental para los estudios cordobeses, don Rafael Ramírez de Arellano y Díaz de Morales, autor del conocido *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba*, 1921).

La carrera de Antonio Ramírez de Arellano se desenvuelve en el terreno de la abogacía, de la política y de la literatura. En 1818 se recibe de abogado en la audiencia de Extremadura y algunos años después es nombrado juez de primera instancia en Málaga; es elegido diputado por Córdoba a las cortes de Cádiz, en 1822 y 1823, distinguiéndose en ellas por sus ideas avanzadas. Al terminar el período constitucional y volver el absolutismo de Fernando VII, fue juzgado, junto con otros diputados liberales, y encarcelado en Cádiz, donde estuvo preso (es decir, recluso en los límites de la ciudad) hasta la muerte del rey. En Cádiz nacieron sus hijos don Feliciano y don Teodomiro. Se le procesó por el delito de haber presentado una proposición, en unión de Canga Argüelles y otros, para tratar con el rey de hacer cesar los males de la patria, cortar el derramamiento de sangre y poner fin a la guerra civil. Cuando cumple su condena, en 1833, se le destierra a La Carlota; tiene entonces treinta y siete años y, según el pasaporte que le expide la policía de Sevilla, es de estatura regular, pelo castaño oscuro, ojos pardos, nariz regular, barba poblada, cara ancha y color trigüeño, sin otras señas particulares. Sin embargo, el comienzo del destierro coincide con la muerte del rey Fernando VII y Ramírez de Arellano se marcha con su familia a Córdoba, donde es nombrado, en 1836, juez de primera instancia. Entre las distinciones de tipo intelectual que se le conceden están los nombramientos de socio de número de la Sociedad Económica de Amigos del País, de Málaga (1821), de la Sociedad Patriótica de Lucena (29 de noviembre de 1820) y de la de Córdoba (25 de marzo de 1834).

Sus obras literarias son numerosas pero están desperdigadas, mal conocidas y muchas de ellas carecen del nombre de autor. Desde 1833, publica en la prensa himnos y poemas elogiosos para la reina María Cristina y más tarde para Isabel II, así como romances narrativos de tipo histórico, que recuerdan un tanto los *Romances históricos* (1844), del Duque de Rivas, aunque los que conocemos de Ramírez, como el de la batalla de Lucena (1835), que incluimos en esta selección, tienen un sentido arcaizante más acusado, quieren parecerse al romancero viejo, tanto en la expresión como en el recurso del fragmentarismo (el hecho de dejar cortada la acción, sin desarrollo narrativo posterior). Algunas nos han llegado en pliegos sueltos, como el "Romance sobre las elecciones de Obejo, pueblo de la provincia de Córdoba", impreso en Córdoba, por Santaló Canalejas y compañía, sin fecha, que es un buen ejemplo de poesía política, de marcado tono liberal, en el que se recurre a la forma de expresión coloquial andaluza. Creemos que casi ninguno de estos textos ha sido reproducido modernamente, desde el momento

de su edición originaria, y lo hacemos ahora, sin notas y con escaso aparato crítico (en contra de nuestra costumbre), con el fin de no hacer demasiado larga esta aportación. Otros textos suyos son: “Memoria sobre el derecho de las hembras a suceder en la Corona de España” (1833), “Romance en que se inserta una carta que un labrador andaluz escribe a su novia de lo que ha visto en Madrid”, “Respuesta a la carta del andaluz, que le ha dado su Manola”, “Romance de un ganso que llegó a Espejo de Córdoba”, “A la Reina Nuestra Señora en sus días”, “Como mi separación del Juzgado Segundo de primera instancia...” (1836), texto en prosa, “Contestación a un libelo de don José López Pedrajas” (1841), respuesta a este capitán de Bujalance, diputado a Cortes, etc.

Por lo que respecta al romance de la batalla de Lucena, hay que tener en cuenta algunos datos históricos para su comprensión. Hacemos, en consecuencia, un breve resumen basado en el manuscrito de Jerónimo Antonio Mohedano Roldán, *Antigüedad de Lucena*, (1751), que a su vez se basa parcialmente en la *Historia de la casa de Córdoba*, de don Francisco Fernández de Córdoba, Abad de Rute. He aquí el texto, necesario para comprender el sentido de los romances de Ramírez: “El mayor triunfo que los vecinos de Lucena alcanzaron de los moros fue cuando en el año 1483, en el sitio que llaman de Martín González, legua y media de esta ciudad, hicieron prisionero al Rey Boaddeli de Granada y destrozaron su formidable ejército.

Deseoso el Rey de Granada Mahomad Boaddeli, llamado también Chico, de hacer una gran tala y cabalgata en tierra de cristianos, previno un numeroso ejército con el que caminando a toda prisa llegó al territorio de Estepa; y robando los ganados y gente que encontraba, pasó a las comarcas de la ciudad de Écija y Villa de Santaella, las que devastadas con igual furor, determinó volverse a su ciudad, tomando por sorpresa, si pudiese, la fortaleza y villa de Lucena. No fue tan secreta y breve esta jornada que, antes de llegar a Lucena, no supiesen sus vecinos el riesgo que los amenazaba. Por lo que, reparando los muros con toda brevedad por las partes que el tiempo los había debilitado, y dado aviso por don Diego Fernández de Córdoba, Alcaide de los Donceles, al Conde de Cabra, que estaba en Baena, a don Juan Venegas, Señor de Luque, y a muchos de sus amigos y parientes de la ciudad de Córdoba, y puesta la ciudad en arma, esperaron con notable valor al enemigo.

Llegó en breve el día 21 de abril y como a las ocho de la mañana, se dejó ver el escuadrón contrario, bajando por el camino de Antequera. Intentaron los bárbaros la rendición del pueblo con un recio asalto a sus murallas, pero rebatido su orgullo por los vecinos y especialmente por Fernando de Argote, Alcaide de Lucena, Juan de Cuenca, Antón Guerrero, Pedro Merino, Juan Recio, Salvador Salido, Bartolomé Sánchez y Martín Hurtado, con otros de los más principales caballeros, desistieron del intento meditando un riguroso asedio. Para lo cual, fijando las estancias



Mujer y Torre del Moral. Isabel Jurado.

y pabellón real en el sitio del Prado de los Caballos, tendieron el ejército desde la Calzada hasta el pilar de las Almenas; en lo que y en prevenir las máquinas al siguiente combate gastaron el resto del citado día y la mayor parte del veinte y dos, destacando en éste una gran manga de gente a la tala de los olivares, viñas y huertas cercanas a Lucena. [...]

Como a las siete de la mañana del día 23 [los historiadores lucentinos demuestran que fue el día 21 de abril, para no hacerlo coincidir con la festividad de San Jorge], se reconoció movimiento de marcha en el campo enemigo. Motivólo el que dieron sus espías de los considerables socorros que de Córdoba, Antequera, Cabra y Luque, venían a Lucena. Serían ya las diez cuando, acabando de recoger los moros sus tiendas y bagajes, empezaron a marchar por el camino de Loja, casi en término de huir. Conocido por los nuestros el intento que llevaban de conservar la cuantiosa presa que habían hecho, rehusando el venir a batalla por no exponerse a perdella, determinaron el seguirlos y entretenerlos apocándoles la retaguardia mientras llegasen los amigos, cuyos instrumentos bélicos ya herían en sus oídos con repetidos toques.

Salieron con don Diego Fernández de Córdoba los más de los vecinos de Lucena, quedando Fernando de Argote con algunos pocos en guarda de la fortaleza. Incorporóse a poco rato el Conde de Cabra con los nuestros, y dando unos y otros sobre los moros, que el dificultoso paso del arroyo de Martín González les había detenido, más con las caídas de una de las acémilas de la real repostería, que con las crecidas aguas que llevaba. Apenas se vieron los enemigos acometer cuando, ocupados del temor, huyeron todos desbaratadamente, sin cuidar de articular defensa. Con lo que, animados más los nuestros, y especialmente, según los manuscritos citados, con la aparición del Apóstol Santiago sobre un caballo blanco, cargaron de tal modo sobre los contrarios que apenas, dícelo así el Padre Mariana, será creído el que tan corto número de los nuestros destrozase el numerosísimo ejército de los contrarios, que era diez veces mayor que el de los nuestros.

El Rey Chico que desde su caballo, como valeroso capitán, presenciando la tropa, deseaba animar los suyos, vista la cobardía de los suyos, les dijo: “- ¿Qué miedo es éste? ¿De quién huís? ¿Adónde vais? ¿Por ventura no advertís que éstos que os acometen han sido varias veces rendidos por vuestro ínclito valor? ¿No reparáis la cortedad de su número? ¿Podréis sufrirle, pues, la afrenta de haberle vuelto las espaldas ignominiosamente? ¿Qué se ha hecho vuestra valentía? ¿Dónde está vuestra honra? ¿Qué dirá la fama? Reportaos o yo mismo ayudaré vuestra ruina”. Algún tanto se repararon como avergonzados y queriendo contener el ímpetu de los nuestros. Pero sobreviniendo don Juan Venegas, Señor de Luque, con treinta caballeros y doscientos peones, por un lado, y don Alonso de Aguilar con gente de Antequera, por el otro, cayó en ellos tal desidia que aun alientos a la fuga le faltaban. Esforzaronse

a emprenderla, sacrificando los vestidos y las carnes a las espinas y malezas del arroyo, al intentar pasar al otro lado.

Visto por el Rey Chico el desbarato de su gente, bajando de su caballo, solicitaba esconderse en la espesura del monte. Logrólo, pero con tal desgracia que, siendo acometido por uno de los nuestros, aunque solicitó defenderse con un puñal, quedó hecho cautivo de Martín Hurtado. Con variedad se lee la prisión del Rey: el Abad de Rute dice que los primeros que lo descubrieron fueron dos caballeros de Córdoba, Pedro Gutiérrez de Torreblanca y Diego García Clavijo, y que apretándole con las lanzas se les rindió. Otros dicen que a Martín Hurtado acompañaron Antón Guerrero y Juan de Cuenca, caballeros de Lucena, y finalmente otros quieren que un Juan Ruiz Conejo, vecino de Baena, fue el actor de la prisión del Rey. Dificultosa está la decisión cuando nació la disputa desde el mismo hecho, como en los comentarios del señor de Alarcón puede notarse y en el citado Abad de Rute y manuscritos de esta ciudad. Sin embargo de lo cual, la pública voz y fama en nuestra Lucena está a favor de Martín Hurtado, y las deposiciones de muchos testigos en la información ad perpetuum que se hizo a solicitud de un nieto suyo”.

Hasta aquí el contexto histórico idóneo para situar los hechos que Antonio Ramírez de Arellano presenta en sus romances, algunos de cuyos rasgos hay que tener en cuenta para la comprensión de los mismos.

Entre las licencias literarias que se toma el autor, está la inclusión en el poema de un tal Ramírez, que tiene un comportamiento heroico, y que por supuesto pertenece a la invención del autor, del que podría ser un hipotético antepasado.

ROMANCE SOBRE LAS ELECCIONES DE OBEJO, PUEBLO DE LA PROVINCIA DE CÓRDOBA

Tocando están la campana
en la gran villa de Obejo
para que los más gorditos
acudan luego al concejo,
porque tratan de elegir
a los nuevos personeros,
y los que maman la papa
andan que beben los vientos
a ver si pueden sacar
sus amigos o sus deudos,
y aunque sea a sus deudores,
pues dicen: del mal el menos.
¡Qué listas de candidatos!
¡Qué intrigas y qué de enredos!

Ya van entrando con pausa
y de cejas con arqueo
los señores electores,
que son los paganos recios,
pues los demás propietarios
y aun los pobre jornaleros
no tienen por qué meterse
en aquestos embelecocos,
sino en callar y aguantar
los chubascos y aguaceros,
en pelear por su patria
y en morir cientos a cientos,
que no sirve para nada
de los pobres el pellejo,

ni su carne le aprovecha
al más hábil pastelero.
Así que están congregados
les dice con rostro serio
y voz campanuda y grave
el señor alcalde viejo:
- “Aquí se halla reunía
la flor y nata del pueblo,
perilustres senaores,
amigos y compañeros;
cuidao con elegir
a gente de pelo en pecho,
al señor don Gumersindo,
al hidalgo Roque Bueno,
al mercaer don Josías,
al cobraor Juan Tadeo,
al labraor Juan Bautista
y al regior don Mateo.
El primero, ¡qué viveza!,
jamás se puede estar quieto;
si se le paga el viaje,
es capaz de ir a Marruecos,
a predicar al Muley
un sermón sobre el progreso,
en la plaza o en la calle,
y aunque sea en el paseo.
El segundo, ¡qué pomposo!,
él es todo un caballero,
un pariente no ha dejao
a quien no le dé un empleo.
El tercero, ¡qué garboso!,
si no, que lo iga el pueblo;
a nadie el da un ochavo
aunque el recen el creio.
Pues, ¿y el cuarto?
No hay ninguno
que le aventaje en talento;
y al que él le forme una cuenta
de Dios le venga el remedio,
pues que por bien o por mal
ha de ser a su contento.
El tío Juan y el Regior
son unos pobres zopencos;
mas, si no tienen saber,
para eso tienen dinero.

Y el señor don Gumersindo
se puede entender con ellos,
manejarlos a su gusto
y sacarlos y meterlos.
Ea, dixi, padres con cristos,
votemos y Laus Deo”.
Por pecado del demonio,
para que hubiese un enredo
entre tantos electores
por encanto se ingirieron
un soldado veterano,
un abogado y un médico,
los cuales con deshogo
aquestas cosas dijeron:
-“¿Hasta cuándo habéis de ser
vosotros el instrumento
de vuestra propia ruina
y de vuestros males mismos?
¿No miráis que al fin de todo
no vais a sacar provecho,
ni para vosotros propios,
ni para el común del pueblo,
y que éste no gana nada
con esos nobles sujetos,
con unos porque son malos,
con otros porque son buenos?
¿Qué bienes trajo a la villa
don Gumersindo, el travieso?
Ya lo visteis cuán furioso
que clamaba en otro tiempo
acompañado de frailes
blancos, azules y negros:
“¡Que mueran los liberales,
que vayan al quemadero!”,
para que el rey lo premiase
y le diese un grado nuevo,
en premio de haber dejado
entre los bravos su puesto;
que porque no sucedió
según se había propuesto
se hizo luego liberal
y charlatán sempiterno,
ascendiéndose a si mismo
a capitán con su sueldo;
que hoy clama por libertad,

mañana por retroceso,
el otro por estatuto
y el otro por el progreso;
que hoy dice que el estatuto
es malo, luego que es bueno,
ya que marchemos veloces,
ya que nos estemos quedos,
según le plazca a su antojo,
o según medre con ello,
que no ha pagado un real
de lo que él está debiendo
por el título de don
desde que entró en el consejo,
que ni la más leve gracia
ha sacado para el pueblo
y sólo se encuentra unido
a rentistas y logreros;
que sólo desfachatez
tiene, pero no talento,
y que era mejor callase
y no hablase como necio,
pues lo que logra charlando
es sólo burla y desprecio;
lo mismo cuando lo hace
como blanco o como negro;
que con su alcurnia y su sangre
y con su don y su feudo,
del tiempo de las cruzadas
las usanzas echa menos,
desdeñando su apellido
por usar de nombre ajeno.
De los demás no decimos
que todos podéis saberlo,
y ahora no sólo honradez
se quiere, sino talento.
Que es necesario forméis
las ordenanzas y arreglos,
que han de regir adelante,

si es que ser algo queremos
y no quedarnos así
ni bien fuera, ni bien dentro".
Todos callan y se miran,
y el elector Timoteo
es el único que habla
así diciendo: "Bien veo
que tienen mucha razón
los letrados y el sargento;
pero está el caso en la bolsa
y el asunto tiene pelos,
porque si no convenimos
en hacer lo que ha propuesto
el alcalde, que es mandao,
hemos de tener por cierto
nos visitarán lechuzos,
chupones y vejigueros,
y que dos contribuciones
pagaremos sin remedio,
que así nos lo ha amonestado
el cobrador Juan Tadeo,
de suerte que hemos de ser,
o crujíos con apremios
y sangraos a placer,
o de reata jumentos".
"Lo uno y lo otro seréis
en pasándose este tiempo
si obedecéis servilmente",
les dijo muy grave el médico,
"mas, ni lo uno ni lo otro,
si procedéis con acierto,
si nombráis los hombres libres,
libres desde que nacieron,
que no hay poder que lo impida
cuando ser libres queremos,
porque es la suprema ley,
la salud y el bien del pueblo".

LA BATALLA DE LUCENA

ROMANCE HISTÓRICO

[PRIMERA PARTE: LA BATALLA]

Allá en Lucena, la llana,
instrumentos oí tocar;
señales muestran de guerra
en la Torre del Moral.
En el arco de San Jorge
banderas vense ondear,
y capitanes y cabos
sus gentes juntado han.
Alcaide de los Donceles,
varón valiente y leal,
Córdoba por apellido,
es su bravo general,
y sus tenientes y cabos
que él ha querido nombrar
son los bizarros Argotes,
Martín Hurtado, y a más
el buen Francisco Ramírez
y Juan Recio, el concejal.
Toda es gente valerosa
y experta en el pelear,
que a los moros fronterizos
saben cedo escarmentar.
Martín Cornejo ha partido
para luego le avisar
al Conde de Cabra venga
con los suyos a ayudar.
Noticias han rescibido
de que los viene a atacar
el Rey Chico de Granada
con fuerzas que pavor dan
a otros, que los lucentinos
no conocen este mal.
Por general y cabdillo
que el sitio viene a mandar
trae el mejor de los moros
a su buen suegro Aliatar.
Vienen los Abencerrajes,

con Zaide y Abenamar,
los Cegríes y Gomeles,
y Gazúl y Reduán,
que a sus damas de Granada
han ofrecido llevar
mil cabezas de cristianos
y la villa saquear;
y juramento han prestado
de a la ciudad no tornar
sin que antes Lucena quede
reducida a un su alijar.
Atabales y clarines
al arma tocando están,
y en esa Plaza del Coso
las haces juntas, no más
esperan para partir
que se les dé la señal,
pues sus templados aceros
anhelan desenvainar.
El Conde de Cabra tarda,
mas no el moro en estrechar
y si no lo escaramuzan
la villa cedo entrarán.
Salen, pues, los lucentinos
a cada cual más galán,
unos bizarros jinetes,
otros diestros en andar.
Sólo son mil y quinientos
y contra quince mil van;
pero no temen pues saben
o morir o vencer ya.
En esos campos de Aras
los moros han su real.
La batalla se comienza
aunque en modo desigual.
¡Cuánta de la lanza rota!
¡Cuánto turbante rodar!

¡Cuánto alquicel y marlota
por los aires rotos van!
¡Cuánta pluma, cuánta adarga,
cuánta estribera pisar!
¡Cuánto bayo borceguí
y encarnado capellar!
Tinto va Martín González
en sangre vertida ya.
La victoria está indecisa
sin se querer declarar.
Pero el valiente Juan Recio
ataca el pendón real,
y aunque en la empresa perece
consigue desordenar
a los moros de tal modo
que ya no puede bastar
a contener la su fuga
el ejemplo de Aliatar.
La lanza en ristre Ramírez
logra el pecho le pasar,
y ya no se cura el moro
que de la vida salvar.
Encuentra Martín Hurtado
un moro, noble galán,
a quien le dice se rinda,
mas no lo quiere escuchar,
y tirando de su alfange

contra Hurtado luego va,
quien con su espada lo espera
y comienzan a lidiar.
Ambos son valientes, bravos,
para se bien disputar
la vida, pues quiere el moro
morir mejor que se dar;
mas Hurtado lo desarma
y se tiene que entregar
maldiciendo de Mahoma
y votando contra Alá.
-“¿Quién eres, gallardo moro,
que así has sabido mostrar
tu valor en este día?
Dímelo, que en mí hallarás,
si antes al que te venciera,
quien ahora fino y leal
te defienda, sin ofensa
de mi señor natural”.
-“¡Ay de mí!, que me has vencido,
mi casa vine a afrentar,
que soy el Rey de Granada,
el Chico Boabdil Mohamad”.
Condujéronlo a Lucena,
do triunfante vuelto han
los valerosos cristianos
de su victoria gozar.

SEGUNDA PARTE DEL ROMANCE HISTÓRICO DE LA BATALLA DE LUCENA

DESAFÍO ENTRE MARTÍN HURTADO Y MARTÍN CORNEJO

-“Si empeño formado habedes
en contrallarme, Cornejo,
así en los míos amores
como en el de los de mis deudos,
y lo mismo en las campañas
y también en los consejos,
vos advierto, y bien oídme,
que consentirlo no puedo.

Si acaso estáis envidioso
de que fize prisionero
al Rey Chico de Granada
yo solo y sólo mi esfuerzo,
non vengáis a disputarme,
que vos estuvisteis quedo;
quejaros de que vinisteis
a la pelea asaz ledo;

saliérades de Baena
cuando amenazaba el riesgo
y no os pararais en Cabra
a hacer a damas cortejo.
Non vos vio Martín González
cuando iba tinto corriendo.
¿Y pretendedes agora
prez porque nada habéis fecho?
Os acercasteis a mí
cuando a Boabdil conduciendo
venía para Lucena,
después de haberlo yo preso.
Lo ficisteis para honraros
y por facer que facemos,
porque vergüenza vos daba
de estar tan galán y apuesto.
Mientras que la sangre nuestra
estaba regando el suelo,
¿dónde estábades valiente
que nadie vos vido el pelo?
¿Por qué non acompañasteis
a Ramírez y a Juan Recio
y a tantos que pelearon
y fizieron como buenos?
A las barbas de Aliatar
tuvisteis sin duda miedo,
por eso os entretuvisteis
con el desbarbado sexo.
¿Y agora aquí, en el palacio,
en este salón cubierto,
libre de moros y alfanges,
decís que al Rey habéis preso?
Mentís, y me denostáis
mal noble y mal caballero,

y los filos de mi espada
os lo harán bueno al momento.
Non vos reconvento agora
de otro mal que me habéis fecho:
si acaso quedáis con vida
y escapáis de aqueste reto,
de nuevo vos retaré
y vos venceré de nuevo,
que habéis de satisfacerme
como en aquello, en aquesto;
y aunque le pese a mi hermana,
a doña Ana y sus deudos,
o muerte Martín Hurtado
o muere Martín Cornejo”.
Apenas estas razones
ha concluido el primero,
cuando animosos y bravos
sacan ambos los aceros
y sin pararse a decir
ni una palabra Cornejo,
que las dichas por Hurtado
colérico asaz le han puesto,
pelean como valientes
y se descubren el pecho;
que los dos están picados,
los dos de sangre sedientos.
Al ruido de sus armas
el Alcaide acude luego;
y apenas a separarlos
basta su mando y respeto.
Pero llamando a sus guardias
a los dos los manda presos,
remitiendo el desafío
hasta averiguar el hecho.

ESTUDIOS



Villacarrillo. José Luis Encabo

ANGÉLICA
REVISTA DE LITERATURA

HAPIÑUNU Y ÇUPAY. PRESENCIA DEL DIABLO EN DOS CRÓNICAS MESTIZAS ANDINAS DE LOS SIGLOS DIECISÉIS Y DIECISIETE

LUPITA LIMAGE-MONTESINOS
Saint Edward's University (Austin, Texas)

LA figura de Satanás proveniente de la religión cristiana aparece en las Relaciones de Don Diego de Castro Titu Cusi Yupanqui (1571)¹ y Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua (1613)². Ambos autores incorporan este mito occidental en la tradición oral andina, y a este personaje procedente del antiguo testamento, Santa Cruz Pachacuti lo llama “hapiñuñu”; Titu Cusi traduce al demonio o diablo como “supay”, y dice que en quechua, su lengua nativa (9): “supay es el nombre del demonio en nuestra lengua”.

Este protagonista del infortunio humano de España llegó a América y fue adoptado como símbolo del mal en el Imperio del Tahuantinsuyu.³ Según Pierre Duviols (1977: 25-26)⁴, la historiografía de los siglos dieciséis y diecisiete “le concede un papel preponderante y ofrece una imagen variada y precisa de sus funciones y poderes, enraizada en la tradición europea. A partir del Antiguo Testamento –en el cual es todavía un personaje inmaterial– se va materializando a través de los siglos la imagen de un diablo concreto y multiforme. San Agustín, al incorporar el legado bíblico de la magia perversa de los antiguos, su pandemonium, contribuye a determinar los rasgos modernos de Satanás”. No hay duda que la demonología fue la ciencia teológica más conocida entre los conquistadores y colonizadores del Imperio Inca. Satanás era lo mismo para todos: ángel caído, príncipe de las tinieblas, celoso de la omnipotencia divina, ardiendo en deseos de ser adorado como Dios, y enemigo irreductible de los hombres.

ANGÉLICA. REVISTA DE LITERATURA, 12, 2004-2008, pp. 23-32.

¹ Cussi Yupanqui, Titu, *Ynstruccion del Ynga Don Diego de Castro Titu Cussi Yupanqui Para el Muy Ilustre Señor el Licenciado Lope Garçia De Castro, Gobernador Que Fue Destos Reynos Del Piru, Tocante A los Negocios Que Con Su Majestad, En Su Nombre, Por Su Poder A De Tratar; La Qual Es Esta Que Se Sigue*. (1570) Introducción de Luis Millones. Lima: El Virrey, 1985.

² Pachacuti Yamqui Salcamayhua, Juan Santa Cruz de. *Relación De Antigüedades Deste Reyno del Piru*. (1613) Edición e Introducción al Estudio Etnohistórico y Lingüístico de Pierre Duviols y César Itier. Cuzco: Institut Français d'Études Andines. Centro de Estudios Regionales Andinos: Bartolomé de Las Casas, 1993.

³ Tahuantinsuyu: Imperio de los Incas que se extendía hasta lo que es hoy la República del Ecuador, Perú, parte de Bolivia, Argentina y Chile.

⁴ Pierre Duviols. *La destrucción de las religiones andinas (durante la conquista y la colonia)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.

El diablo europeo, ya completamente definido sería el que habría de venir a América en las carabelas de los españoles, y junto con ellos desembarcaría en el Nuevo Mundo. Sin embargo, los castellanos afirmaban que ya se encontraba en las Indias mucho antes de que llegaran. Señala Manuel M. Marzal (1994: 166)⁵ que los “misioneros explicaban el mal por la presencia del demonio y le pusieron el nombre de “zupay”, palabra que en el primer diccionario quechua del fraile Domingo de Santo Tomás (1560) significaba espíritu malo o bueno”. Los quechuas acabaron aceptándolo como espíritu del mal, sin por eso dejar de creer en otros lémures malignos. Para Sabine MacCormack (1991: 52),⁶ la comparación entre la religión cristiana y andina fue formulada como resultado de polaridades entre la verdad y falsedad, la labor de Dios y Lucifer, perviviendo en el dogma indígena desde el primer encuentro hasta después del siglo diecisiete.

Los invasores llegaron con una idea preconcebida sobre los habitantes del Tahuantinsuyu. Pensaban que sus actos y costumbres eran heréticos e inspirados por el anticristo. Satán era el principio del mal, adversario de Dios y rodeado de seres y de ejércitos subordinados. En cambio para los nativos no era válida esta idea maniqueísta, ni aún con respecto a sus propias deidades que mostraban comportamientos ambivalentes.

En la Ynstrucción de Titu Cusi Yupanqui, aparece la influencia católica del demonio en la figura del “*Supay*”. Los años que pasó siendo niño en la casa del alguacil mayor Fernando de Oñate en Cuzco, y el contacto que tuvo con las órdenes de los dominicanos y agustinos en su refugio en Vilcabamba le sirvieron para adquirir un amplio conocimiento de la diatriba apostólica de los evangelizadores. Este aprendizaje va a utilizarlo contra los conquistadores. Se puede decir que el hijo de Manca Cápac II por medio de la nueva escritura del poder, utilizó el lenguaje de la cultura invasora, y sus experiencias como alumno de los catequizadores para dejar constancia del mal comportamiento de los extranjeros. Critica a los españoles por alejarse de las costumbres cristianas, que debían ser el ejemplo para alejar a los indígenas de sus creencias aberrantes. Aceptaba que el castellano era la única arma para escribir su crónica y para dejarla a la posteridad. El Inca había pasado casi toda su vida en las montañas del Perú, y no fue educado en ninguna escuela para los hijos de la nobleza como aconteció con Santa Cruz Pachacuti. Pero reconoció que la Historia y el lenguaje estaban unidos, porque el español se estaba imponiendo en los círculos sociales, culturales, políticos

⁵ Manuel M. Marzal. *La transformación religiosa peruana*. Lima: Fondo Editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1983, 1994.

⁶ Sabine MacCormack. *Vision and Imagination in Early Colonial Perú*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. 1991.

y económicos del Nuevo Mundo. Comprendió que la nueva lengua estaba reemplazando su idioma nativo, el quechua, y la adoptó como arma para legar su testimonio a las generaciones sucesivas.

La fuerza maligna del diablo o supay, fue atribuida por Titu Cusi Yupanqui a la codicia desmedida de los colonizadores españoles y sobre todo a los hermanos Pizarro, que le exigieron más oro y plata a su padre, Manco Inca II: "...como la cobdicia de los hombres es tan (folio14) grande, reynó en ellos de tal suerte que en -\ \ gañados por el demonio, amigo de toda maldad y enemigo de virtud...". (8) A diferencia de Santa Cruz Pachacuti, que quiso dejar sentado que la caída del Imperio Inca se debió a sus monarcas que se dedicaron o participaron en ritos diabólicos, a Titu Cusi Yupanqui no le interesaba narrar la historia de sus antepasado; como señala Raquel Chang Rodríguez (1982:544)⁷ lo que resalta es el punto de vista indígena: los verdaderos culpables del caos en el Perú no son ni sus habitantes ni los miembros de la dinastía real, sino los extranjeros.

De esta manera, Titu Cusi Yupanqui polemizó, encubrió y se defendió a sí mismo y a su pueblo. El "supay", le sirvió para moralizar y contrastar el comportamiento de los españoles con el de su padre. Explicaba que siguiendo las costumbres andinas de reciprocidad, Manco II, como el "Sapay Inga" del Tahuantinsuyu, les había abierto las puertas y había sido generoso con el tesoro de su Reino, regalándoles mucho oro y plata, y, en pago, recibió sólo agravios. Utilizó la catequesis Agustina entre Satanás y Jesús, para volverla contra los castellanos, que según él sería el propio demonio, ya que su ambición desmedida los llevaba a perpetrar atrocidades en el Imperio, y actuaban ruin y mezquinamente porque el diablo o zupay se había apoderado de sus almas. Contraponía la bondad de su padre al descomedido comportamiento de los hermanos Pizarro. Por este motivo, los conquistadores cometieron esas barbaridades contra el soberano porque "... en -\ \ gañados por el demonio,...., que se vinieron entre sy a conçertar y tratar los unos con los otros la manera y el cómo molestarían a my padre y sacarían del más plata y oro de la sacada." (8)

Para Titu Cusi Yupanqui, Manco Inca II estaba por encima de las tentaciones demoníacas; era un hombre virtuoso, generoso e intachable, un verdadero monarca, que había sido un buen gobernador para sus súbditos, y a quienes les había aconsejado respetar y a comportarse bien con los invasores. Él mismo les había ofrecido hospitalidad para que los hermanos Pizarro y los demás castellanos se sintieran bien recibidos en su Reino. Había sido generoso con ellos, recibiendo en recompensa injus-

⁷ Raquel Chang Rodríguez. "Sobre los cronistas Indígenas del Perú y los comienzos de una escritura Hispanoamericana". *Revista Iberoamericana*, v.48, n.118-121: 533-548. 1982.

tificados agravios, inspirados por el “supay”. Ingratamente pagaron su bondad con varias prisiones, donde los Pizarro, “gañados por el demonio”, le exigieron nuevos tesoros. Durante su encarcelamiento, el soberano no podía comprender por qué sus captores hacían mal a quien tanto bien les había hecho, y los compara con los yungas jayanes, habitantes indígenas de la costa ecuatoriana, enemigos de los incas (17):

...pues a ay más dos meses que estoy preso y aherrojado como perro, no dexaré de deciros que lo aveis hecho como cristianos e hijos que deçis que sois del Viracochan sino como siervos del supay, cuyas pisadas vosotros seguís, haziendo mal a quien os haze bien. Y aun peores sois vosotros, que el quel no busca plata ny oro porque no la a menester y bosotros buscaís la e quereís la sacar por fuerça de donde no la ay, peores sois que los yungas, los quales por un poquillo de plata mataran a su madre y a su padre y negara todo (folio 29) lo del mundo.

Relata Titu Cusi Yupanqui, que Manco II no fue una sino tres veces puesto en prisión por Juan, Gonzalo y Hernando Pizarro. Unos meses después de su primer encarcelamiento, Gonzalo guiado por la codicia y ambición, lo encadenó injustificadamente. Pone en boca del gobernante Inca la diatriba católica impuesta a los pobladores indígenas por el conquistador, para incriminarlo (14): “¿Qué es la causa porque de tal manera me trataís?, verdaderamente agora digo y me afirmo en ello, que vosotros sois antes hijos de supai...”. Reconoce que no va haber constancia del diálogo entre Manco II y sus súbditos, y por eso da vida en forma escrita a esas conversaciones.

Para justificar la conducta rebelde del monarca en Vitcos contra la corona española, Titu le cede la palabra, para dar parte de su tristeza al darse cuenta tardíamente de su grave error. Describe como su padre advierte a los andinos sobre los invasores, y les dice que son mortales como cualquier ser humano e inspirados por el demonio. La larga tradición medieval de los *exemplum* y su uso en los sermones católicos aparente en estos exordios. Las reflexiones morales del soberano son estoicas, imperturbables ante la adversidad. Los parlamentos a sus capitanes equivalen a una sentencia contra los castellanos, a quienes quiere derrotar y aniquilar; los despreciaba por su traición, codicia, lujuria, cobardía e impiedad (9):

Hermanos e hijos míos,... os mandé que todos vosotros les serviesedes y acatasedes como a my persona mesma y les diesedes tributo de o que en vuestras tierras teniades, pensando que era gente grata e ynbiada de aquel que ellos dezian que hera el Tecse Viracochan,... y paresçeme (folio 16) que me a salido al *reves* \\ de lo que yo pensaba, por que sabed hermanos que éstos, segund me an dado las muestras después que entraron en mi tierra, no son hijos del Viracochan sino del demonio

porque me hazen y an hecho después que en ella estan obras de tales como podeis ver por vuestros ojos.

Según Titu Cusi Yupanqui, la causa de la rebelión de su padre fue porque su lenguaraz o interprete, Antonico (25) le avisó que Joan Piçarro cegado por la codicia lo venía a encarcelar hasta que le diera más oro. Por este motivo, se vio obligado a sublevarse contra los abusos de los conquistadores. En la crónica hay una alusión a que el capitán pagó con su vida en la batalla del cerco del Cuzco como castigo por su desmedida maldad y ambición.

Explica como en su despedida, después de abandonar el Imperio de sus antepasados para refugiarse en los Andes, Manco II aconseja a sus vasallos que no crean en la palabra de aquéllos hombres poseídos por el demonio que tantas "befas" han hecho de él (26):

...y mirar que estos engañan por buenas palabras y después no cumplen lo que dicen;... más antes en lugar \\ de hazer bien nos an hecho mal tomándonos nuestras haziendas, nuestras mugeres... y otras muchas cosas que en nuestra tierra teniamos por fuerça y con engaños y contra nuestra voluntad y a jente que esto haze no le podemos llamar hijos del Viracochan syno como otras vezes os he dicho del supai y peores porque en sus obras le an emitado pues an hecho obras de tal, que por se tan bergonçosas no las quiero decir.

Titu Cusi Yupanqui utiliza un lenguaje ornamentado con metáforas para representar a su padre como paradigma de generosidad y a sus súbditos como "mansas" ovejas. Para contrastar la bondad del soberano y el desacato de los conquistadores, detalla minuciosamente cómo la codicia de los castellanos motivó acciones contrarias a la ética cristiana. Pronto iba a ser evidente que los extranjeros fueron impugnados por transgredir el patrón andino. Raquel Chang-Rodríguez (1991:18)⁸ comenta que aquí se entrecruzaron dos sistemas de valores utilizados en la estrategia discursiva para a la vez, "condenar el comportamiento europeo y salvaguardar la figura de Manco".

No sabemos en concreto que tan fuerte fue la influencia de los evangelizadores en Titu Cusi Yupanqui, pero es obvio a través de su obra que fue suficiente para defender los derechos de su padre y de su gente ante la injusticia de los conquistadores. Se dio cuenta de que en el Imperio de sus antepasados estaba emergiendo un nuevo mundo y fue consciente de que su única oportunidad para lograr una continuidad histórica era utilizando el lenguaje de los invasores. El profundo

⁸ Raquel Chang-Rodríguez. *Rebelión y Religión en Titu Cusi y Guamán Poma, en el discurso disidente: Ensayos de literatura colonial Peruana*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1991

desprecio que sentía por ellos, es patente en los adjetivos peyorativos que emplea como llamar “supay” a los hermanos Pizarro, a excepción de Francisco, a quien curiosamente no acusa tal vez porque era el representante del rey.

Los demonios que según Titu están en todas partes del Reino, aparecerán también pero en diferente contexto en la Relación de Santa Cruz Pachacuti. La idea del diablo aparece en su crónica bajo las figuras de los “hapiñuños y achacallas” (f. 3v.), espíritus malignos originarios del “puranpacha” o principio donde existía la oscuridad. Se refiere con esta expresión al tiempo anterior a la llegada de los Incas al Imperio del Tahuantinsuyu. Imperaban entonces las fuerzas del desorden, y procedían de los fantasmas o monstruos antropomórficos que poblaban aquellos lugares, que tiranizaron y dispersaron a las familias: “Porque antiguamente, en tiempo de *purum pacha*, dicen que los *happiñuños* andavan bissiblemente en toda esta tierra que no abían seguridad de andar en anocheciendo, porque a los hombres y mugeres y muchachos y criaturas los llevaban arrebatándoles como tiranos infernales y enemigos capitales del género humano etc.”. (f. 3v.)

La obra de Santa Cruz Pachacuti demuestra la influencia en la memoria del autor tanto de sus antepasados collas prehispánicos como de ideas cristianas, específicamente de los conceptos transmitidos por la Iglesia colonial en Perú. Mezcla las leyendas nativas que oyó siendo niño con las fábulas europeas y bíblicas: “Digo que emos oydo, siendo niño, notiçias antiquísimos y las historias, barbarismos <fabulas> del tiempo de las gentilidades ques como se sigue, que entre los naturales a los cosas de los tiempos passados siempre los suelen hablar”. (f. 3) El cronista recurre a la tradición oral para relatar la presencia de Lucifer en tierras del Nuevo Mundo antes de la llegada de los españoles. Su intención difiere de la de Titu Cusi Yupanqui, porque Satanás es la figura central del pecado de los soberanos Incas.

La Relación gira en torno a la concepción del “hapiñuño o demonio”. Transforma específicamente el término castellano y lo traduce a la “lengua general como hapiñuño, achacalla” (f. 3v.), y asocia a este personaje con las “aucas y ydolos” (f.15v.) en un sentido maléfico. Alterna esta palabra “achacalla”, también como sinónimo: “...los dimonios y diablos en la lengua general se llaman hapiñuño, achacalla (f.1r.) ... y después de aberlos ydo y echado a los demonios happiñuños y achacallas desta terra ...”. (f. 3v.) Luis Millones (1967:22-23)⁹ opina que “es difícil saber si las afirmaciones sobre el demonio provienen de la concepción particular de los misioneros o de las reinterpretaciones del grupo indígena. En la revisión del material etnográfico más conocido nos indica una escasa o

⁹ Luis Millones. “Introducción al proceso de aculturación religiosa indígena”. Instituto Indigenista Peruano, No. 18, Lima: 1967.

nula participación del diablo en su contexto religioso". Santa Cruz Pachacuti, a través de su formación católica, tuvo que haber aprendido de las lecciones del catecismo la importancia de este personaje en la diatriba cristiana. Relaciona a los "hapiñunu vis-á-vis demonio" con la historia de los Inca, el anticristo de la catequesis católica y bíblica. Pierre Duviols (1993:22-23)¹⁰ dice que el cronista quiere mostrar:

cómo la Providencia divina –que se confunde con Dios– ha anunciado y dispuesto las etapas necesarias, y realizado por fin el cumplimiento de un proceso preconcebido, que ha de culminar con la proclamación en los Andes del mensaje de Cristo. Pero, este proceso histórico providencial es conflictivo e irregular, porque se desarrolla conforme a la lucha continua Dios/Demonio. El Demonio inventa y produce grandes estorbos y retrasos –pero siempre con el permiso de Dios –.

Al relatar el origen de los soberanos, el cronista hace un recuento de cuántos de ellos fueron adoradores del diablo o hapiñunu y achacallas, que andaban por toda la tierra. Estos seres fantasmales fueron los causantes del caos y la behetría de algunos gobernantes, y por consiguiente, de la desgracia del Tahuantinsuyu. Aseguraba que antes de la llegada de los Incas al territorio andino, los ángeles de las tinieblas se habían multiplicado y sembrado la discordia entre el pueblo, que entonces era torpe e iletrado, por lo que fueron fácilmente engañados con falsas promesas.

Los demonios y sus ídolos o huacas aumentaron en el Imperio hasta la llegada del primer Inca, Apo Manco Cápac I que dio a la gente leyes morales y buen régimen deshaciéndose de esas aberraciones (f.8):

Este ynga Apo Manco Cápac se cassó con su ermana carnal llamada Mama Occló, y assi començó poner leyes morales para el buen gobierno de su gente, conquistándole a los inobedientes muchas provincias y naciones de los *Tahuantinsuyos* ...(8v)... Y como en general los indios eran tan ydiotas y torpes, con poca façelidad y por se tan haraganes, los escogieron por su pacarisca o pacarimusca, unos a las lagunas,... De modo que cada porvinçia tomaron y escogieron para sus paracariscas y assí a esta gente ydiotas y sin letras, los demonios y diablos y hapiñunos los engañaron con poca façelidad, entrando en los dichos falsos pacariscas los mismos demonios, hablando con promesas falsas y assí cada día yban creciendo estos pacariscas.

Pero la labor del patriarca no fue seguida por sus descendientes que permitieron que estos hapiñunos volvieran a engañar y a causar

¹⁰ Pierre Duviols, en *Relación de Antigüedades deste Reyno del Piru. Estudio Etnohistórico y Lingüístico* de Pierre Duviols y César Itier. Institut Français D Etudes Andines. Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas". Cusco: diciembre, 1993.

desorden. El primer soberano que permitió que el diablo embaucara nuevamente con sus mentiras por la poca devoción que tenía al “Hacedor del Cielo y la Tierra”, fue su hijo Sinchi Roca. Este desventurado gobernante comenzó adorar a Satanás con brujerías e hechicerías, consintiendo que las guacas fueran reverenciadas con ritos paganos y sus adoratorios crecieran por todas partes del Tahuantinsuyu, y hasta que se infiltraran entre sus súbditos y su ejército. (f.11v.):

Al fin el dicho *ynga* no entendió quera cossas del enemigo antiguo y como las obo en su mano, les abía sucedido mucho más que antes con el indio, y los indios sus sujetos los procurararon de aberlo en las manos los *guancanquis* etc. Y desde entonçes sizen que en los serros y manantiales parecieron muchos *guacas* y ydólatras sin bergüença. Y assí los abía mandado que obiese sacreficadores en cada pueblo y parcialidades. Al fin en todos los lugares no cupieron *guacas*. En este tiempo los abía començado sacrificar con sangre humana y con corderos blancos y conejos, *cocas* y *mullos*, y con çebo y *sanco*.

Al hablar de este Inca, intercala una historia amorosa donde Satanás se apoderaba de las almas por medio del encantamiento Utiliza el demonio los “guancanqui” o amuletos amorosos, y los hechizos de los “atados” conocidos en Europa. De esta manera entreteje el orbe mágico andino con el mito cristiano. (f.11):

En este tiempo abían hallado a unos moços y moças que se amaban demasidamente, el qual por el dicho *ynga* dicen que fue preguntado los dicno moço y moça, y los cofesaron en acto publico que no podía ser apartados. Entonçes los preguntaron y hallaron en los dichos amancebados unas pedresuelas muy rredondas. Preguntados, dixieron se llabama *sonco apachinacoc* <*huaccachinacoc*>¹¹... Y entonçes diçen que un probe moço *llama michi* y todo andrajo abía entrado en la casa del *ynga* <*Sinchi*> *Roca*, y una doncella muy querida del dicho *ynga* se a ydo de aquel probe undio, y como lo desapareçieron los hizo buscar hasta que los trujo al uno y al oto. Y le mandó dar tormentos, (f. 11v) y la india les confesó disiendo que abía probado el amor el dicho *llama michi*. Al fin <después de aber> hecho parecer un *guancanqui*¹² dado de un demonio, y entonçes dicen quel *ynga* les preguntó que dónde abía dado, el qual dicho indio como abía tenido pacto con el demonio en unas cuebas.

Los amuletos eran el arma más potente en la antigüedad. Periamma o periopton era la definición griega y significaba literalmente “objetos

¹¹ A III, después de tachar *guacachinacoc*. En el margen: çonccoylla es huaccanqui. (A III) (f.11). A III, de acuerdo a Pierre Duviol, es Francisco de Avila.

¹² Principio de guacanqui (A II).

que se amarran alrededor". Eran desde simples cordones de hilos, piedras, hasta piedras preciosas y medallas de plata y oro. Ana Sánchez (1992:158) comenta que en el siglo diecisiete el "guancanqui", ocupaba un lugar muy destacado en el universo mágico andino. Se refería a un grupo variado de talismanes con que el hombre común buscaba su buena suerte. Estaban estrechamente vinculados a la pasión amorosa y disponían de una carga hechizante para atrapar la voluntad del ser amado con fines deshonestos. Estos objetos eran equivalentes a los "atados" que las brujas en Europa preparaban para sujetar al ser amado.

Santa Cruz Pachacuti, presenta a través de Sinchi Roca, los maleficios del deseo desenfrenado, pues este soberano cayó prisionero de tales hechizos. Después de él, sus descendientes para imponer el orden prohibieron la adoración de los ídolos. Sin embargo, el sexto gobernante Inca Roca, gran amigo de los bailes, borracheras y nigromancia, rompió con las sanas costumbres impuestas por sus antepasados. Los shamanes o hechiceros, adivinos, curanderos y brujos volvieron andar libremente por todo el reino exhortando la adoración a Satanás. Los andinos habían caído otra vez en prácticas de brujería. Según la crónica este Inca fomentaba estos vicios, porque él creía en las hechicerías y en supersticiones. El día que nació su hijo, mandó llamar a todos los que se dedicaban a este oficio para que adivinaran por qué el niño había llorado sangre al nacer. (f.17):

... dicen que el infante lloró sangre de lágrimas, milagro nunca oydo. [...] entonces se llamó *Yabar Uacac Unga Yupanqui*, y por el dicho su padre *Ynga Roca* los haze la diligencia de buscar quien los entrepertasse aquello de su hijo. [...] acudieron tantos *cauchos, laycas, humos, uscutas, uicças* que no abían cabido en el *Cuzco*,... [...] los dispiden para que fuesen cada uno a sus tierras; y como se abían dejado yr libres a los incantadores y negrománticos, bruxos, hechizeros, y <ellos> en llegando cada uno a sus pueblos y cassas hazen con más libetad que nunca en ydolatrar, exhortándoles a los pobres naturales para que hecçieran otro tanto.

El mandatario murió ya viejo. Dejando a su pueblo como herencia las prácticas más aberrantes y apartándolo de las creencias del "Hacedor de todas las cosas". Nuevamente su hijo Yabar Uacac Ynga Yupanqui puso orden en el Imperio, juzgando severamente al que no acatara sus leyes. Sin embargo, al llegar el décimo Inca, Guayna Cápac, los andinos volvieron a caer en la idolatría, pues el monarca instigados por los hechiceros, comenzó a idolatrar a los falsos dioses desde muy joven.

Es importante para el cronista criticar la conducta de los gobernantes del Tahuantinsuyu que no siguen la ley del "Hacedor". Según Luis Millones (1979: 137),¹³ la muerte de Manco Capac es el punto de partida

¹³ Luis Millones. "Los dioses de Santa Cruz. Comentarios a la Crónica de Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua". *Revista de Indias*, v 39, n. 155-158: 123-161. Lima, 1979.

para un largo período de decadencia que se extiende hasta su bisnieto Mayta Capac, quien restaurará el culto a Huiracocha. Los dos últimos monarcas son un ejemplo del mensaje moralista del autor, pues relata su trágico final por apartarse de las creencias del “Hacedor”, y seguir los designios del demonio.

Los dos hermanos, Guáscar y Atahualpa, hacen eco de la historia de Cain y Abel con un final igualmente nefasto. Guáscar al igual que su padre Guayna Cápac, había adorado a la “Huaca Pachacámac” y al diablo, a quien ofrecía rituales de sacrificios humanos, o “de capac huchacocuy”, que significaba enterrar a las víctimas vivas rodeados de objetos preciosos de oro y plata. Parece que Santa Cruz Pachacuti explica el castigo de Guáscar, porque éste remplazó la plancha de oro que representaba al “Hazedor Viracocha” en el gran Templo de Coricancha por una “imagen redonda como el sol con rayos”, lo cual fue herejía sancionado con su muerte, pagando muy caro sus culpas.¹⁴

El mismo Inca se había arrepentido, aunque ya muy tarde por haber adorado a los demonios que lo habían engañado. Por este motivo, Santa Cruz Pachacuti lo hace expresar un lamento donde califica a Pachacámac de <<sopay llulla>>, es decir, diablo cristiano. Por orden de su hermano Atahualpa, no solamente él, sino también su familia y sus servidores fueron ejecutados. La misma suerte tuvo el fraticida en manos de los conquistadores españoles.

Santa Cruz Pachacuti, quizá por su formación católica obtenida por su educación a cargo de diferentes órdenes religiosas durante la colonia, incorporó la tradición andina a las creencias bíblicas, explicando la ruina del orden incaico como obra de Satanás, mismo que causó la expulsión de Adán y Eva del Paraíso Terrenal.

En conclusión, el análisis de ambas Relaciones deja en claro que los dos textos son representativos de una tradición oral indígena desarrollada a través de un siglo de colonización y evangelización. La religión católica y el dominio de los españoles influyeron profundamente en el Imperio, por lo cual no es sorprendente que las leyendas de Satanás se hayan propagado por el Tahuantinsuyu y enraizado en las leyendas de los Andes. Igualmente, estas obras mestizas son un importante testimonio de la preservación de la cultura prehispánica y preincaica. A pesar de haber sido escritas durante el régimen colonial, los autores encontraron una manera de infiltrar elementos significativos de estas creencias –hapiñuñu y çupay- de manera asimilable al ambiente americano de los siglos dieciséis y diecisiete.

¹⁴ Este disco fue colocado en ese lugar por orden del primer monarca, Manco Cápac I. Estos comentarios los vemos en los folios 8 y 13 verso de la Relación cuando se refiere a la renovación del Templo en tiempos de Mayta Cápac, biznieto de este soberano.

LA *FLORINDA* (1834), DEL DUQUE DE RIVAS:
LA TRANSICIÓN A LA LEYENDA
(II. DON JULIÁN, EL REBELDE CONTRA EL REY)

FRANCISCO ONIEVA RAMÍREZ
Córdoba

DON JULIÁN

LA SUBJETIVACIÓN DEL RELATO A PARTIR DE DON JULIÁN: UN
REBELDE CONTRA EL REY (¿RODRIGO O FERNANDO VII?)

UNA de las características fundamentales del nuevo género narrativo, que se aprecia perfectamente en la obra que estudiamos y que supone la abertura de un camino narrativo nuevo a partir de la épica clásica, es, en palabras de García de la Concha, que “en el orden expresivo, estas obras coinciden también en la subjetivación del relato determinada por la irrupción del mundo personal del narrador.”¹

Esto implica la fusión/confusión de planos: narrador y autor. Dicha interferencia del autor/narrador en el discurso narrativo – y, por tanto, en el esbozo de los personajes – se plantea de dos modos:

- Mostrando sus sentimientos y sensaciones ante lo que narra.
- Conectando lo narrado con su propia peripecia vital.

Donde mejor se aprecia semejante confusión de planos es en la definición del conde don Julián. Desde Boussagol y Menéndez Pidal no han sido pocos los que han querido ver en don Julián rasgos y sentimientos propios de Ángel de Saavedra. En pleno siglo XIX y para un liberal como Rivas, don Julián es el símbolo de aquél que lucha por la virtud rebelándose ante un tirano injusto.

Uno de los pasajes que más se han aludido para esta comprensión afectiva del personaje de don Julián por parte de Rivas es el inicio del canto III: “El tercer canto, que trata de la traición de Julián en el Estrecho, está comenzado en Gibraltar, a bordo de un bergantín inglés (1825); el desterrado poeta canta su alegría al divisar de paso costas españolas, y ve alzarse sobre los montes de África la sombra de Julián, que maldice a España.”²

ANGÉLICA. REVISTA DE LITERATURA, 12, 2004-2008, pp. 33-54.

¹ GARCÍA DE LA CONCHA, V., opus cit., p. 517. [Las referencias bibliográficas en el número anterior de la revista].

² MENÉNDEZ PIDAL, R., opus cit., p. LXVII.

Idéntico juicio formula Boussagol: “S’il a vraiment écrit ce III^o chant pendant son séjour à Gibraltar en 1825, son état d’esprit d’alors explique les scrupules de conscience qu’il prête au Comte Julián à la veille de sa trahison; et pour atténuer sa responsabilité morale, il charge de noirceur l’âme de Don Opas.”³

Siguiendo la opinión de ambos, Navas Ruiz⁴ señala que, aprovechando la descripción del Conde don Julián en África, el Duque de Rivas se imagina a sí mismo desterrado de España y suspirando por ella.

El hecho que provoca que Rivas participe afectivamente de este personaje radica en la contemplación del espectáculo degradante de la corte fernandina, convertida en sucia mansión de vicios, infamias e injurias contra la virtud. Se produce, así un trasunto político de la época en que vive el autor con la época goda: la analogía puede establecerse porque para el autor ambas épocas están dominadas por el vicio, la corrupción y la falta de ideales. El panorama no puede ser más desolador. La diatriba no puede ser más rotunda. Rivas ansía una nación próspera, llena de virtudes y en la que no haya lugar para el vicio de un monarca antojadizo, ante el cual sólo cabe la insubordinación, que es por lo que el autor – como un don Julián del XIX- está desterrado.

Menéndez Pidal afirma que “Ahora, desterrado el poeta por un rey funesto, imaginaba a Rodrigo como un Fernando VII, aunque infinitamente más noble y galán, y pensaba en la España absolutista cuando describía muy a sus anchas, libre de las opresoras garras de la censura fernandina, la decadencia de los godos”⁵

Continúa afirmando “Es también evidente que Saavedra, llevado de sus propios sentimientos de proscrito, suponiendo perseguido al conde Julián, lo ennoblece como el único hombre de profunda y sublime virtud que existe en medio de aquella corrupción cortesana. (I, 26-7)” [...] La injusticia del rey despeñará esa virtud en el abismo de la traición, pero no sin una gran resistencia por parte de Julián”⁶.

³ BOUSSAGOL, G., opus cit., p. 198.

⁴ NAVAS RUIZ, R., opus cit., p. 132.

⁵ MENÉNDEZ PIDAL, R., opus cit., p. LXVII.

Citamos la siguiente estrofa:

“Y toda España (¡oh síntoma de muerte!)
burló tal vez de la aficción paterna.
¡Triste del pueblo a quien su triste suerte
tanto a la infamia y corrupción prosterna,
que necio ríe y necio se divierte
con los vicios de aquel que lo gobierna,
de un anciano en la faz al ver el lloro,
y ultraje torpe al femenil decoro! (C. II, III)

⁶ MENÉNDEZ PIDAL, R., opus cit., p. LXVIII.

Concluye Menéndez Pidal afirmando que la creación del mismo no se debe a Landor, sino a la propia lectura simbólica de los episodios que propugna el nuevo romanticismo y a la vida particular de Rivas: "He aquí cómo las ideas románticas traían consigo para todos la rehabilitación de Julián, aunque no en forma tan completa como para Landor."⁷

Siguiendo la opinión de Menéndez Pidal, Ruiz de la Serna sostiene que

en toda esta primera parte del canto segundo se ha querido ver (y, a nuestro juicio, con fundamento) la traducción de los propios sentimientos del poeta, entonces en los comienzos de su destierro. [...] Tal vez Saavedra quiso, al socaire de la España de don Rodrigo, encararse con la de Fernando VII. Y cuando describe la huida del conde[...] ¿no recordaría el autor su éxodo de un año antes, cuando, en octubre de 1823, hubo de escapar, también en una barca, de su suelo nativo, donde ya no había lugar para él?"⁸

En idénticos juicios se mueve Llorens al defender la importancia de "la proyección del presente en el pasado: la patria infeliz invadida por los extranjeros con ayuda de españoles traidores; pues los árabes de Muza equivalen a los franceses de Angulema, y si entonces hubo un conde don Julián y un obispo Don Opas, tampoco faltaron las defecciones en 1813."⁹

Desde la misma óptica, García de la Concha mantiene que

No es casual que los poemas del ciclo de Rodrigo se escribieran en la Ominosa Década. Los amores del rey y la Cava proporcionaban la parte novelesca y sentimental del argumento, y sus consecuencias – la reacción del conde don Julián cuya venganza provocaba la "pérdida de España" – permitían al autor sugerir a sus lectores una interpretación del pasado con las claves políticas del presente. Esta manipulación, que implica una condena de los causantes de la tragedia, es quizás la señal que identifican los relatos en verso del último período fernandino, sobre todo aquellos compuestos por los exiliados liberales."¹⁰

En definitiva, apreciamos una tendencia a proponer una lectura simbólica de la historia que va más allá de la simple ejemplaridad ilustrada. Se ve, pues, un síntoma de Romanticismo en la estructura de un género que está desintegrándose en su superficie.

⁷ MENÉNDEZ PIDAL, R., opus cit., p. LXVIII.

⁸ RUIZ DE LA SERNA, E., opus cit., p. 69.

⁹ LLORENS, V., *El romanticismo español*, cit., p. 126.

¹⁰ GARCÍA DE LA CONCHA, V., opus cit., p. 517.

PRESENTACIÓN DEL PERSONAJE. NUEVA CONCEPCIÓN DEL MISMO: VIRTUOSO, PADRE Y PATRIOTA.

Acabamos de justificar la corriente de revalorización, de rehabilitación, del conde don Julián en Rivas, que no es original suya. Lo primero que llama la atención en la caracterización del personaje es el cambio radical que sufre respecto a la leyenda tradicional. Para Boussagol dicho cambio proviene del conocimiento de la tragedia de Landor *Count Julian*: “ce Landor nous offre un comte Julián sympathique, et celui de Rivas est peint plutôt comme un malheureux que comme un coupable.”¹¹ Tenemos por tanto dos caracteres esenciales del protagonista. Esta concepción del protagonista, según Boussagol si no a la lectura directa de Southey sobre Florinda, sí al conocimiento de éste por Alcalá Galiano: “j’incline à croire que Rivas a eu sous les yeux les auteurs cités, et, s’il ne les a pas lus lui-même, son ami Galiano a dû lui en parler à Londres, les lui définir, lui signaler surtout l’originale conception de Landor et de Southey et lui suggérer la vision d’un poème nef, rompant avec toute la tradition espagnole.”¹²

A esto objeta Menéndez Pidal, en una nota a pie de página:

“Siguiendo mi investigación sobre las fuentes de Florinda, G. Boussagol, en su importante tesis *Angel de Saavedra Duc de Rivas* (1926), sugiere que a las fuentes que yo señalo han de agregarse Landor y Southey. Sería depresivo para la imaginación del Duque de Rivas suponer que, conociendo a Landor, no hubiese tomado de él más que una dignificación del conde don Julián que está muy cerca de la de Corral y de la del romance “¡Oh canas ignominiosas!” (personaje de nobles comienzos y fin traidor), y muy lejos de la concepción del poeta inglés cuya originalidad está en hacer a Julián noble hasta el fin.”¹³

El citado crítico nos recuerda¹⁴ también que Gil y Zárate en su *Rodrigo*, plenamente neoclásico, rehabilitó ya al conde, presentándolo desde un punto de vista positivo, intentando comprenderlo.

Al llamar la atención sobre la benevolencia con que Rivas trata a los personajes en esta obra, exceptuando a don Opas, dice Ruiz de la Serna: “Del padre de *Florinda*, sobre quien pesa la infamante acusación de una de las más viles traiciones que hayan podido deshorrar a un hombre, siquiera reconociese por el motivo inicial el deseo justificable en sí de vengar el ultrajado honor de su hija.”¹⁵

¹¹ BOUSSAGOL, G., opus cit., p. 188.

¹² BOUSSAGOL, G., opus cit., p. 190.

¹³ MENÉNDEZ PIDAL, R., opus cit., p. LVIII.

¹⁴ MENÉNDEZ PIDAL, R., opus cit., p. XXXII-XXXVI.

¹⁵ RUIZ DE LA SERNA, E., opus cit., p. 68.

Convendría advertir, aunque posteriormente insistiremos en ello, llegados a este punto, que la rehabilitación del conde no es total, pues Rivas sólo se limita a presentarnos a un hombre virtuoso y agraviado. Un islote en medio de la corrupción que hundía sus fauces en el reino godo. Un hombre que será utilizado por Dios para castigar el vicio circundante. Justifica su dolor extremo, su sentimiento de agravio, su intento de buscar soluciones a la afrenta, pero nunca su traición. En el momento que se consuma ésta se quiebra la visión positiva del conde, que adquirirá las connotaciones más negativas que la tradición ha ido sedimentando sobre él.

Por el contrario, Márquez Gallego no reconoce la rehabilitación de don Julián, aunque aprecia el halo de misterio que rodea su entrada en escena, y afirma que "ese mismo sentimiento [hace referencia a la infamia y corrupción] permanece en Rivas en el tratamiento que hace del conde don Julián, padre de Florinda, quien aparece primeramente en el poema como un personaje misterioso."¹⁶ Hace una lectura del personaje global, en la cual se impone la ideología rivasiana, que desenfoca el rico matiz primero del personaje, que constituye uno de los mayores méritos de la obra.

Las cuatro características fundamentales del personaje en el canto I quedan manifiestas en el resumen que Menéndez Pidal hace de la obra: "un desconocido que observaba la fiesta, atropella todo hasta llegar al rey, intentando atravesarle con la espada. Es el indignado padre de Florinda, el conde don Julián, el único hombre que en medio de la corrupción conserva una virtud profunda y sublime, con la cual quiere oponerse a los vicios de su patria; pero la afrenta y la desesperación le van a hundir en el crimen."¹⁷

Rivas consigue, mediante la técnica de la sutil pincelada, que con su misteriosa aparición en escena queden definidas las características esenciales del personaje, que en el resto de la obra desplegarán sus potencialidades narrativas: personalidad misteriosa, hombre virtuoso, padre afrentado y caballero que ama hondamente a su patria.

Lo primero que cuida el autor al presentárselo al lector es crear en éste una sensación de inquietud, intriga¹⁸, que le haga inmiscuirse completamente en el desarrollo de la trama. El misterio rebosa por los cuatro costados en su presentación:

Un incógnito entróse, a quien cubría
armadura completa sin ornato,

¹⁶ MÁRQUEZ GALLEGO, B., opus cit., p. 67.

¹⁷ MENÉNDEZ PIDAL, R., opus cit., p. 51.

¹⁸ Cfr. PEERS, E. A., opus cit., p. 90-92.

la espada en cinta y baja la visera,
cual si soldado de la guardia fuera. (C. I, X, 5-8)

Una enigmática personalidad se oculta tras el disfraz. El tapado, el desconocido, es un recurso muy del gusto del romanticismo, que contribuye a crear misterio. Aparece un caballero misterioso, del que no se sabe nada, con una armadura que no presenta ningún ornato, que hace que se confunda con un guardia, aunque se insinúa que no lo es. El disfraz es un recurso típico del romanticismo – tomado lógicamente de una larga tradición –: la renuncia de la identidad mediante el disfraz, con el fin de crear confusión y expectación en el lector. Se queda apoyado en una columna, observando la degradación moral que reina en palacio, sin moverse. Simplemente observa, estático y en silencio. De esta manera, la tensión aumenta en el lector, que pide un desenlace.

Otra de las características que se dibujan desde el inicio es su astucia, pues “de cuanto pasa en torno está en acecho” (C. I, XI, 6). Acto seguido, revela el narrador una de sus características motrices: la “ira”; su corazón está lleno de ira al contemplar a la bella dama y al rey regocijarse en su ostentación y vicio. Aún no sabemos su identidad. La tensión en el lector aumenta cuando, tras el citado vaticinio de Rubén, el desconocido desenvaina su espada y “se lanza fulminante,/atropellando cuanto ve delante” (C. I, XIX, 7-8), y al monarca “una estocada furibundo tira” (C. I, XX, 1). A continuación, mediante una magistral hipálaje atribuye a la espada los rasgos que dominan la acción y el estado anímico del personaje, a través de la calificación de un sustantivo mediante dos adjetivos. En este caso los dos están antepuestos, con lo cual se denota que es mucho más importante la cualidad que contienen dichos adjetivos que la realidad sobre la que se aplican. El personaje está embargado completamente por la venganza y el ímpetu: “la vengadora fulminante espada.” (C. I, XX, 8)

La estrofa XXII del primer canto es un alarde de técnica por parte de Rivas en la creación de misterio, pues va retrasando sutilmente el momento de desvelar la identidad del desconocido. Los personajes ven el rostro antes que el lector, y juega con esa sensación de intriga, de querer saber por parte del que lee quién es el que se ocultaba tras la visera, ahora alzada. No debe olvidarse en este punto que el universo de contenidos o marco de referencia que comparten el autor y el lector de la época es conocido por ambos: todos saben que el se quiere vengarse de Rodrigo por sus amores con Florinda es el padre de ésta. Rivas juega magistralmente con ese dato compartido con sus receptores y consigue mantener su atención mediante la citada técnica y el dominio del lenguaje. La octava concluye con dos versos en que se revela su identidad, en el momento en que al intentar reducirle, cae al suelo la visera, siendo reconocido inmediatamente por los personajes y el lector: “pues de

Florinda al padre venerando,/al conde don Julián, están mirando." La confusión se apodera de los personajes. El lector, que conoce la leyenda confirma el atisbo de duda sobre la identidad del desconocido.

Tras este momento de máxima tensión se produce una digresión que ocupa tres octavas. A primera vista se le puede achacar a Rivas falta de maestría para mantener el pulso narrativo; nada más alejado de la realidad. Dicha digresión es un ejemplo supremo de cómo domina la técnica narrativa Rivas, cómo conoce el universo de expectativas del lector de la época. En este sentido, suspende inmediatamente la narración lineal y nos habla de la contemplación por parte de los viajeros de las ruinas de los grandes imperios de Oriente, ahora llenas de escombros, hiedras, musgos, nidos de serpientes... Tema muy grato a los románticos, que procede del Siglo de Oro, con autores como Caro o Fernández de Andrada.

La siguiente característica aparece en la octava XXVI, pareja al tema de la corrupción que llena España y que el personaje contempla con lloro. En ella nos da una nueva imagen del personaje, que es el único que posee una extrema y honda virtud en medio de tal degeneración: "el conde don Julián, cuya profunda/virtud vence del vicio el torpe halago"(C. I, XXVI, 3-4). Tal visión de la destrucción que le rodea le produce llanto y mediante una nueva prolepsis el narrador dice que "llórala, sin saber, ¡ay!, que el aciago/día se acerca en que su honor le quite/y en crímenes sin fin le precipite."(C. I, XXVI, 5-8). Indisolublemente unido a la virtud aparece el patriotismo del conde, su "virtud sublime", que se opone al vicio reinante, hace que le duelan los males de España. Hay un inmenso dolor por la patria, que provoca un "justo llanto" y amargura.

En esta línea, Boussagol afirma: "Portait de Julián (str. 23-29), seul représentant de la vertu au milieu de "la corruption qui inonde l'Espagne": conception qui s'oppose à l'image traditionnelle que la littérature antérieure a conservée de lui."¹⁹

Este dolor se intensifica al ver a su hija inmersa en tal caos y no poder sacarla de Toledo, al que califica el narrador – al igual que a la patria- de infeliz, porque desconoce que el vicio lleva dentro la destrucción. De esta sutil manera se presenta la otra vertiente del conde: "es padre y es prudente" (C. I, XXVIII, 1). Su carácter paterno le va a llevar a ser el garante de la virtud de su hija, pues ésta aún no está casada, sólo amancebada impíamente. El narrador lo califica, en reiteradas ocasiones, como "¡Padre infeliz!". El adjetivo tiene un claro matiz positivo, de comprensión por parte del narrador con el pobre padre, que no sabe cuál será su desgraciado futuro. La Providencia le tiene reservado "para él, la senda desastrada,/por do traición, venganzas y maldades/van a la execración de las edades." (C. I, XXIX, 6-8).

¹⁹ BOUSSAGOL, G., p. 193.

Además, Rivas disminuye la culpa del personaje desde un principio. No sólo su comportamiento estará regido por los designios de la Providencia, sino que además actúa como instrumento de don Opas, que es el auténtico maléfico, el que maquina la caída de la monarquía visigoda, para satisfacer su mezquindad y odio. Don Opas avisa, como la serpiente que ofrece la manzana prohibida, a don Julián de los amores de su hija con don Rodrigo. A partir de este momento, don Julián se enfrenta contra un dilema irresoluble, pues “llegó, ¡infeliz!, en que Florinda es dama, y nada puede restaurar su fama.” (C. I, XLII, 7-8). El personaje está abocado a un fin trágico. Ha sido introducido en un callejón sin salida. Ya no hay vuelta atrás. Nada podrá restaurar su honor, pues su hija ya ha pasado a “dama”, sumida en la ignominia y el pecado, sin que él pueda evitarlo. Tal encrucijada es magníficamente ilustrada por Rivas, al compararlo, en la octava XLIII, con un león atrapado en una estrecha jaula, de la cual no puede salir y contra la cual se mueve y retoza sin poder hacer nada.

El conflicto está planteado ya. Toda la obra será el desarrollo del mismo, que lleva a la aparición en esta obra de tres temas nucleares que se repetirán en su obra cumbre, *Don Álvaro*: el amor, el sino (o mejor dicho, la Providencia) y la muerte.

CONFLICTO HONOR PATERNO/PATRIOTISMO

Como acabamos de exponer, la doble caracterización del protagonista como padre y patriota provoca un fuerte conflicto entre el honor y deber paterno y el honor y deber patriótico. Se opte por la opción que sea, el personaje perderá su honor; este es uno de los pilares en que radica su grandeza trágica. Desde su primera aparición hasta el final de la obra, en que desesperado corre por el campo incendiado de los godos buscando a su hija, tal conflicto se mantiene, aunque es en el canto I donde se trata con más detenimiento y riqueza. En este sentido, Márquez Gallego mantiene que “la pérdida del honor le provoca sentimientos muy profundos de represalia para restituirlo.”²⁰

La primera fase del conflicto, aquella en la que el personaje debe debatirse entre vivir afrentado pero respetando al Rey o entre lavar su honor y rebelarse contra el monarca, por economía narrativa, está obviada. Nos encontramos con un personaje que tiene muy claro que debe lavar su honor. El matrimonio no puede restituirlo, aunque en el relato no se informa al lector del porqué. No sólo se ha amancebado con Florinda –repudiando previamente a Egilona–, sino que además lo

²⁰ MÁRQUEZ GALLEGO, B., opus cit., p. 67.

ha hecho sin el consentimiento ni conocimiento paterno. El honor, por tanto, sólo puede lavarse con sangre.

En la formulación del conflicto es inevitable apreciar la honda huella de Calderón. No obstante, no hay una influencia directa de sus obras, sino de su código dramático – y éste sólo resuena como eco lejano –, como vehículo para encauzar la acción. Toma un conflicto que le plantea la tradición, con la cumbre de alguna tragedia lopesca y, sobre todo, las calderonianas, para distribuir la acción y encauzarla hacia un final, igualmente fijado por la tradición y la historia.

La estructuración de la obra mediante este conflicto le permite, como mantienen Pedraza y Rodríguez al hablar del drama del dramaturgo áureo, crear una acción de lo más interesante, pues “a través del concepto del honor, el individuo se ve atrapado en las mallas que le tiende la sociedad”²¹ en la medida en que coloca al individuo ante una situación límite “donde lo que está en juego es el ser o no ser hombre para los demás, el tener o no tener derecho a la existencia dentro de la comunidad.”²²

Nos encontramos ante lo que acertadísimo denomina Ruiz Ramón el “universo cerrado del drama de honor”²³, donde se definen a los personajes en un callejón sin salida, entre la ley íntima y las exigencias de su estado. Hay un conflicto entre la fuerza que sale de su corazón y las presiones sociales. Este conflicto es escamoteado por Rivas, con la excepción del encuentro entre padre e hija en las mazmorras, por economía.

Este episodio es en el que mejor se ejemplifica el conflicto, especialmente cuando el conde se lamenta inútilmente de su sino, pues el hombre desde su nacimiento está abocado a un destino trágico que le causa un profundo dolor y desasosiego, según la concepción católica, en tanto y en cuanto es heredero del pecado original. El autor recurre, mediante el estilo directo, a la fuerza incomparable del monólogo para tales situaciones. El personaje aparece excelentemente pintado y con claros tonos de representación teatral. El padre afrentado reclama venganza. Se lamenta de su condición de padre, que es la que le ha acarreado tal deshonor, pues entre sus funciones está la de garantizar la virtud y doncellez de su hija. Su consideración de don Rodrigo es la de “vil ofensor aborrecible”, con la doble adjetivación rivasiana, esta vez colocando un adjetivo delante y otro detrás del sustantivo al cual modifican. “Vil” es

²¹ PEDRAZA, F.B., Y RODRÍGUEZ, M., *Manual de literatura española IV. Barroco: Teatro*, Tafalla, Cénlit, 1981, p. 379.

²² RUIZ RAMÓN, F., “Prólogo” a Calderón de la Barca, P., *Tragedias*, Tomo II, Madrid, Alianza Editorial, 1967-1969, p. 11.

²³ RUIZ RAMÓN, F., “El universo cerrado del drama de honor”, cit., pp. 45-70.

algo que es innato al sujeto; aborrecible es una cualidad subjetiva del conde, al que se le presenta de tal modo porque es el causante de su desdicha. Aunque sea su rey y, por lo tanto, le deba obediencia, el conde puede aplicar tal calificación a un monarca, sin que esto rompa la norma del decoro, porque es el único del reino que destaca por su gran e inquebrantable virtud. Por tanto se siente con superioridad moral y en la obligación de denunciar al rey.

Boussagol reconoció “Cependant, le comte Julián s’indigne dans la prison où on l’a jeté après sa vaine tentative de tuer le roi dans son propre palais “En lupanar infame convertido”. Ce détail justifie sa colère.”²⁴

Inmediatamente, amplía la esfera del problema de lo particular y privado a lo universal. No sólo avisa a los demás padres del reino godo que estén educando a sus hijas bajo la virtud, sino que esta advertencia le sirve para introducir su queja ante el vicio reinante. Tal situación le causa un fuerte dolor, pues ama profundamente a su patria, como se ve en las apelaciones que hace a los godos para que despierten del sueño de corrupción y desintegración moral en que están sumidos. Pone como prueba palpable de sus quejas y acusaciones sus nobles canas holladas por un jovencuelo corrupto, al tiempo que previene a todos los que poseen su misma condición de “padres”, pues en cualquier momento pueden verse deshonrados como él lo ha sido. En el reino godo no hay sitio para el honor. El honor y la virtud han sido desterrados y aquellos que quieran conservarlo se verán abocados a la destrucción.

Ante tal encrucijada y tras el fracasado intento de regicidio, al conde don Julián sólo le queda una salida, el suicidio, que aparece como una muerte infame –nunca como una liberación ni muestra suprema de rebeldía del héroe– pues para un guerrero y caballero la mayor infamia es morir por sus propias manos y no luchando en defensa de su honor. Lo que no sabe el conde, y aquí aparece la ironía trágica, es que, sin saberlo, su nombre quedará para siempre en la infamia, pues él será quien, según la leyenda y la historia, abra las puertas de España a los invasores musulmanes.

Es más, el personaje tiene la ilusión de que el universo está regido por una fuerza ciega, que reparte dones y castigos arbitrariamente, sin ningún orden preestablecido. Lo que ignora es que todo lo que sucede en el mundo es fruto de una fuerza ordenada: la Providencia. Nada sucede arbitrariamente, aunque al hombre le parezca tal. Todo está regido por los designios de Dios. Todo tiene un sentido y una función dentro de la gran sinfonía del cosmos, en la que Dios es el director de orquesta.

²⁴ BOUSSAGOL, G., opus cit., p. 193.

El narrador interrumpe el monólogo para pintarnos con palabras el fuerte debate interior del personaje. No entra en largas disquisiciones metafísicas sobre la culpabilidad, el honor, la patria o la virtud. Se limita a sugerir en suaves trazos que, al tiempo que habla, aparece bañado en un sudor frío y apoya su discurso con continuas exclamaciones e interrogaciones.

HÉROE ROMÁNTICO: ELEVACIÓN DEL CONFLICTO A LA ESFERA UNIVERSAL

Como hemos advertido, desde la misteriosa presentación inicial y, especialmente, en su monólogo en las mazmorras, se produce el salto de la esfera del conflicto de honor individual al conflicto universal. Pero donde se producirá, de manera total y rotunda, su universalización será en el canto II. El propio asunto, así como la orientación providencialista que el autor le confiere a la narración, justifican y necesitan tal universalización.

Mediante ella se produce una mejor definición de las características románticas del personaje, que llega a convertirse casi en un héroe trágico, casi en un auténtico protagonista. Parejo a esta universalización se presenta la rebelión ante el monarca. Ya no sólo se convierte don Julián en un padre agraviado que busca lavar su honor, sino –y, sobre todo– en un transgresor del orden establecido. Busca un nuevo orden que destruya el establecido. Un orden que tome la virtud por bandera.

Desde el comienzo del canto II aparece un conde en rebelión que recorre la antigua Bética “con un potro, un arnés y un escudero,/que el arzobispo, al conde ha procurado” (C. II, I, 1-2) buscando venganza, de manera que las claras regiones del Betis “nueva esperanza ofrece a su cuidado/en deudos y en amigos, y no duda/que hallará en ellos importante ayuda.” (C. II, I, 6-8). Aún confía que sus amigos, en los que reinaba la virtud, le recibirán con los brazos abiertos y no dudarán en ponerse a su servicio para vengar no sólo su honor, sino para luchar contra la corrupción.

El camino hacia el Sur no es sólo un camino hacia la búsqueda de nuevos aliados para su venganza, sino y, sobre todo, un viaje interior, al fondo de los abismos por parte del conde; un viaje en que se ve empujado por una fuerza superior. Es un camino de fuerte lucha interior contra esa fuerza que lo arroja al precipicio moral, a la traición, aunque se niega a aceptarlo. Una bajada a los infiernos que concluirá con el cruce del estrecho y la consumación del pacto con los musulmanes.

Como hemos adelantado, en este camino se produce la auténtica elevación del conflicto a la esfera de lo social, desbordando la de lo íntimo y particular, pues el agravio que ha sufrido el conde sirve de motivo de

burla para todo el país; por tanto, el agraviador ya no es sólo el rey, sino toda la nación goda, que se ríe y se regocija de los vicios y pecados de su gobernante. Hecha esta analogía, los mismos vicios y la misma caracterización negativa que hizo el narrador del rey le sirve para definir al pueblo godo. Con tal caracterización queda claro que el país se dirige hacia su aniquilación, hacia el yugo opresor de un pueblo extranjero. No sólo se regocija la nación con el llanto del padre, sino también con la contemplación del ultraje del decoro femenino:

Y toda España (¡ oh síntoma de muerte!)
burló tal vez de la aflicción paterna.
¡Triste del pueblo a quien su triste suerte
tanto a la infamia y corrupción prosterna,
que necio ríe y necio se divierte
con los vicios de aquel que lo gobierna,
de un anciano en la faz al ver el lloro,
y ultraje torpe al femenino decoro! (C. II, III)

El mayor desengaño de don Julián en su viaje se produce cuando llega a su palacio de Sevilla, donde esperaba encontrar a todos sus amigos en bulliciosa espera, mas no encuentra nadie que le preste atención. Ahora que ha caído en desgracia del rey se encuentra solo. No queda nadie en todo el reino que pueda ayudarle en la venganza de su agravio. Todos los que lo rodeaban y se decían sus amigos lo dejan ahora que ha caído en desgracia. Es más, incluso los que creía sus amigos están condenados por el mismo vicio de la Corte, es decir, no queda ni una sola alma virtuosa en todo el reino.

No obstante, en una situación tan adversa se demuestra otra característica esencial del protagonista, la inteligencia. Ante tal desaire debe mostrar disimulo, si quiere que su venganza sea efectiva. Aún guarda una pequeña esperanza de acabar con tal barbarie, para ello reúne a todos los nobles de la tierra de los vándalos:

“Mas pronto en tierra ve su confianza:
cobarde abatimiento, vil bajeza,
degradación, infamia, vicios, dolo,
esclavos sin pudor hallando sólo” (C. II, VI, 5-8)

El cuadro de la nobleza es demoledor. Es poseedora de las mayores degradaciones que pueda sufrir el espíritu humano. Tal degradación les hace ser esclavos, no sólo del rey –al que le une una relación de vasallaje–, sino –y lo que es más importante– del pecado y la corrupción. Su esclavitud les ha condenado a que ni siquiera sientan vergüenza de la situación en que se encuentran. La contemplación de este espectáculo degradante por el conde le produce un hondo dolor por la situación en que se encuentra sumida toda su nación. Se dirige a la Patria como infeliz,

pues ha engendrado unos hijos que no son dignos de llevar su sangre. La relación analógica entre la Patria y sus hijos, le hace al personaje no sólo maldecir a sus hijos, sino también a la madre que los engendró. Por primera vez se muestra el repudio de don Julián hacia ella. Además, en su pecho se va cociendo algo que el lector conoce –la traición– pero que el narrador juega a ocultarlo parcialmente creando misterio, en tanto que insinúa que es oscuro y le da pavor al propio narrador:

Gime el padre infeliz, y su hondo pecho,
ya espantoso volcán, rabia respira;
y temblando de horror y de despecho,
así, ronco exclamó y ardiendo en ira:
“¡Patria infeliz!... Tus hijos, ¿qué se han hecho?..
¿Dó están..., dó están? ¿Son estos que aquí mira
mi indignación esclavos de Rodrigo?..
Si estos tus hijos son, yo te maldigo.” (C. II, VII)

La octava anterior es clave en la evolución del personaje, pues una vez maldecida la patria la solución sólo puede encontrarse más allá de las fronteras hispánicas, allende el mar. El mar aparece como símbolo de una nueva esperanza y de una nueva vida. Del mar puede venir una bocanada de aire fresco que sirva para regenerar/exterminar el país:

y en busca de la mar se precipita;
pues su rencor ardiente le aconseja
de Hesperia huir, para buscar el modo
de exterminar al rey y al pueblo godo. (C.II, VIII, 5-8)

Por ello huye al último confín de España, a las costas del estrecho, donde se encuentra con unos pescadores a los que a punta de espada obliga a echarse a la mar en plena noche tormentosa, en una pequeña barquichuela. La secuencia no puede ser más romántica, como ha reconocido unánimemente la crítica. Ya Cañete destacó su belleza e intensidad: “también merece especial mención la pintura de la llegada del conde don Julián a la barca de los pescadores, en la que, a pesar de las justas reflexiones de éstos y de la deshecha borrasca que agita tumultuosamente las olas, “Huye de España, sin saber adonde.”²⁵ Menéndez Pidal lo aprecia y señala la influencia de la obra de Montengón en el pasaje: “El Julián de Saavedra, huyendo de España ante la ira del rey, amenaza a un barquero, obligándole a que le pase a África, a pesar de que ya cae la noche; lo mismo el Susenando de Montengón (libro V), perseguido por Rodrigo constriñe a un barquero para que “estando ya inminente la noche”, le pase al África. En Montengón y en Saavedra, Julián alza

²⁵ CAÑETE, M., opus cit. p. 18.

su puñal queriendo matar a Florinda deshonrada.”²⁶ Hay una diferencia esencial, no obstante, entre ambas obras. En la de Rivas el conde huye voluntariamente, como vimos líneas arriba, buscando quien le ayude, en cambio, en la de Montengón huye porque es perseguido por el rey.

Ahora, la caracterización del mar ha cambiado. Pasa a ser un mar revuelto, inhóspito, fiero. La causa de tal cambio es doble y no supone una contradicción con lo anterior. Las tormentas marinas son espectáculos muy gratos a los románticos –y Rivas no puede ser menos–. La otra explicación es que siguiendo un panteísmo –en el que Rivas no cree profundamente, pero que le llega como un tópico de sus lecturas y del momento cultural en que vive– la naturaleza, irremediadamente, se hace copartícipe de los sentimientos del personaje, con lo cual se caracteriza a este elemento natural con las características del estado anímico del personaje. El mar aparece como sañudo, hervoroso y de espuma fiera. Los tres calificativos pueden aplicarse al estado anímico de don Julián, que es presa del mayor dolor, desconuelo y sed venganza:

Llega al último término de España,
a las costas que el mar sañudo azota,
y en las arenas que hervoroso baña[...]
entre las algas y la espuma fiera.
Comenzaba la noche; ronco el viento,
en nubes oscurísimas bramaba;
el mar, con sordo son y movimiento,
espantosa borrasca presagiaba; (C. II, IX, 1-3, 8; X, 1-4)

Conforme a la tónica romántica, siguen las calificaciones nocturnas, tétricas del mar: “mar horrendo”(C. II, XI, 3), “al proceloso/mar se entreguen” (C. II, XII, 4-5). Pero no sólo el mar se pone en rebeldía –como don Julián– y se identifica con su estado anímico, sino que toda la naturaleza en un casi sobrenatural y aterrador espectáculo se funde en un todo con las entrañas del personaje:

Era horrenda la noche: contrastada
del hervoroso mar la playa truena,
la atmósfera se envuelve en negra bruma,
silba ronco huracán, brama la espuma.” (C. II, XIII, 5-8)

Concluye esta serie de octavas con el conde en pleno mar, rodeado por la niebla, en una frágil barca que “huye de España sin saber adónde”.(C. II, XIV, 8). Parte de España para buscar solución a tal situación, pero no sabe hacia dónde se dirige, no sabe quién podrá ayudarle. La Providencia fatal y terrible, le tiene deparado un camino hacia unos

²⁶ MENÉNDEZ PIDAL, R., opus cit., p. LXII.

aliados que en lugar de restituirle su honor agraviado harán que lo pierda para siempre. Es un personaje trágico, víctima del propio honor. Su estampa no puede ser más romántica.

Por otra parte, el canto III, titulado *La venganza*, va a girar exclusivamente en torno a la lucha interior del personaje por no aceptar la evidencia –hacia la que le empujan don Opas y la Providencia– de su traición. Comienza con la famosísima reflexión del autor-narrador camino de Gibraltar, al hilo de lo que contempla desde el barco. Ve a don Julián sobre los montes Atlas, “cual fantasma de muerte” (C. III, VI, 2), de cuyos ojos brilla “la tartárea lumbre”(C.III, VI, 3), que llega a eclipsar a la luz del propio sol. El personaje aparece con atributos sobrenaturales. Su aspecto no corresponde a una persona, sino que semeja un espectro que anuncia muerte –la que asolará España–. La luz que poseen sus ojos es símbolo de ira. Es un espectro sediento de venganza. Nada puede aplacar ya el deseo de vengar su honor.

Esta imagen le sirve a Rivas para, al hilo de una narración, censurar los vicios del presente de España. Por los años 20 habría, sin duda, patriotas exiliados por el vicio y arbitrariedad de un monarca que, como si de un nuevo don Julián se tratase, observaban con ira las costas españolas, con la esperanza de acabar con el orden establecido. En este sentido, se identifica el sentimiento de rebelión ante el rey, ante la injusticia reinante en España, que tenían Rivas y otros exiliados, con el sentimiento que recorre el alma de don Julián. Es el sentimiento de toda una generación que vive las injusticias de un monarca caprichoso, que le hacen:

En la cima de la montaña en que se encuentra el conde radica en este momento de la narración el centro del cosmos, pues allí se está fraguando la traición. Tal posición nuclear se manifiesta en que todos los elementos naturales se congregan en torno a él:

Allí en la cumbre de los riscos yerta,
su alarido atronando la montaña,
de aquella playa bárbara y desierta
las sierpes, con pavor, tiemblan su saña,
y allí le mira el sol cuando despierta,
y allí cuando de luz los orbes baña,
y allí desde el ocaso al fin del día,
y allí una y otra vez la noche fría. (C. III, VIII)

A su presencia llega un mensajero que le trae una carta de don Opas, en la que con astucia “a la venganza y la traición le incita” (III, IX, 8), planteándole sutilmente el dilema que corroe el pecho de don Julián, con el fin de conseguir su apoyo y que se ponga al servicio de sus planes:

Harto te digo: de tu mano pende,
o restaurar tu nombre, y la venganza

tener que tu manchada gloria exige;
o morir en la afrenta, conde: elige... (C. III, IX, 5-8)

Semejante disyuntiva es como el vinagre en la herida abierta del conde. Ante una proposición tan deshonesto, “las canas”, símbolo de respeto, sabiduría, medida... se erizan, al tiempo que expulsa de su presencia al mensajero, que es calificado de “infame” por el narrador en la medida que trae tal noticia, porque ama a su patria y el mensaje le abocará a una salida indeseada. Acto seguido, sale corriendo por la escarpada montaña –se identifica lo escarpado de la montaña con el estado anímico del protagonista– gritándose: “¡Yo a mi patria traidor! ¡Yo contra España!” (C. III, XII, 7). Este gesto se interpreta como una huida del protagonista de su propio destino. Huye aterrorizado de lo que va a suceder: ha comprendido que la única solución para lavar su honor es acabar con el reino goda. Este pensamiento le ha rondado la cabeza varias veces, pero ahora toma más consistencia. Aunque quiera escapar no puede. Es víctima de un destino regido por la Providencia. Para ilustrar la situación, Rivas vuelve a establecer un bello símil con un elemento de la naturaleza: lo compara con un ciervo herido en el costado que intenta escapar del dardo que le dará muerte. En semejante lucha, el personaje muestra un patriotismo visceral, de manera que “a Opas maldice y al papel en donde/ofrece tal venganza a su despecho.” (C. III, XVI, 3-4).

Seguidamente, el narrador comprende e intenta mitigar la culpabilidad del conde, que es presa de la tiranía de las pasiones. No obstante, la comprensión de Rivas hacia el personaje se diluye desde el momento en que decide dar el paso de adentrarse en el campamento musulmán y traicionar a su patria. “Pendant les jeux, Julián se présente aux Arabes, et leur conseille d’attaquer l’Espagne. A ce même instant, l’Espagne tremble et le soleil se voile la face, comme pour la mort de César.”²⁷ Desde este momento, la caracterización del conde cambia radicalmente: adquiere los tintes más negativos imaginables, siendo un personaje sin brillo. Deja de ser el personaje que asombraba por su virtud, para ser un personaje mate, que la ha perdido, convirtiéndose en cueva de uno de los mayores pecados para un romántico: la traición a la Patria. Este cambio se presenta por primera vez mediante una metonimia, en la cual el poeta se refiere al conde haciendo referencia a sus armas, carentes de brillo, como su alma²⁸.

Su entrada en el campamento musulmán tiene un tono épico-lírico, que según Menéndez Pidal, “el tono épico-lírico en que está concebido el

²⁷ BOUSSAGOL, G., opus cit., p. 199.

²⁸ “Su deslustrado peto opaca lumbre
lanza, como siniestro meteoro
que del cóncavo cielo en la alta cumbre
arde de los planetas entre el coro.

relato hace, por ejemplo, que Julián proponga la conquista de España, no en una conversación privada con Muza, sino con alta solemnidad, a voces, dirigiéndose a todos los moros juntados en la fiesta."²⁹

Tras exaltar el valor guerrero de los musulmanes, les advierte de las riquezas que esconde España y de la debilidad del reino goda, al tiempo que les invita a que marchen hacia ella:

Volad a donde os llama la fortuna,
no sea el término el mar a vuestra saña,
y el pendón victorioso de la luna
amague a Europa, combatiendo a España.
Vecina, rica, sin defensa alguna
se os ofrece; la luz del sol no baña
ni mejor parte tiene el orbe todo:
venid, arrebatadla al débil goda. (C. III, XLVI)

Al oír sus propias palabras, su voz se ahoga por ronco espanto, porque ama a su patria, al tiempo que sale corriendo del campamento, hundido en la desesperación. En el mismo instante en que vende a su patria, ésta es tomada por fenómenos naturales adversos. La naturaleza entra en acción como un personaje más, anunciando el final, la destrucción de un reino. Así aparecen conjurados todos los fenómenos naturales tópicos del romanticismo: temblores de tierra, eclipse solar o gran tormenta, truenos...

La culminación de esta caracterización negativa se produce pasada la mitad del canto V, titulado "El exterminio". El personaje se ha hundido en una carrera de degradación sin fin. Aquí no ha hecho un pacto con el diablo –como en *El Diablo Mundo*– pero sí un pacto con un poder extranjero, que según la estructura narrativa de la épica, y según la propia ideología rivasiana, ocupa el mismo lugar funcional que el Diablo. Aparece, cual ángel exterminador, cuando el combate se ha convertido ya en una carnicería y la matanza entre los godos es indescriptible. En el combate se sigue destacando su fiereza, en tanto que "de la llama al reflejo postrimero/las ruinas recorre ensangrentado; y entre tanto cadáver, que el acero/y el incendio voraz han destrozado" (C. V, XLIX, 3-6). Su sombra, color de sangre, pues él trajo la muerte a su nación, recorre las tumbas que su venganza ha ido esparciendo durante una tormenta terrible en mitad de la noche, alimentándose de la matanza, de la san-

De sus áridos ojos la vislumbre
brilla, y la faz, que moja escaso lloro,
como fuego infernal; barba y cabello
el seno escarcha y emblanquece el cuello." (C. III, XLII)

²⁹ MENÉNDEZ PIDAL, R., opus cit., p. LXIII.

gre que se ha derramado y de la rabia que lleva dentro, al tiempo que se nos presenta privado del descanso eterno, sumido en el tormento del infierno.

A pesar de tales connotaciones, se desplaza maquinalmente por el campo de batalla intentando encontrar nuevas de su hija. El amor paterno le lleva en este momento a olvidar el combate y centrarse en la búsqueda de su amada hija. De nuevo, la estructura narrativa que se centra en los episodios más novelescos, escamotea la caracterización de don Julián como un auténtico diablo sediento de sangre.

En su búsqueda, “y entre espantables bultos imagina/ver el cadáver de un hermosa dama,/cuya cabeza consumió la llama.” (C. V, LII, 7-8) Su-tilmente el narrador rodea la posible muerte de Florinda de un ambiente de misterio. No sabe el conde si exactamente el cuerpo femenino que se extiende ante él, es el de su hija, pues su rostro está irreconocible. No obstante, la fuerza del corazón hace que así lo crea y el cuerpo entero se le conmueve, precipitándose sobre ella con lloros amargos. La escena rebosa un patetismo gratisimo a los románticos. Con este episodio de máxima tensión narrativa termina la aparición de don Julián.

Respecto a este pasaje Menéndez Pidal afirma que “El incendio final del campo godo y el que Julián vea o crea ver allí a Florinda muerta, es también de Rosa Gálvez. Sin embargo, ¡cuánto brilla en esta imitación la fuerza creadora de Saavedra, por la superior riqueza del imaginar y la viveza del decir!”³⁰

En la misma línea, Boussagol mantiene que “Rosa Gálvez a suggeré aussi les str. 51 et 52, où Julián croit roeconnaître dans un cadavre de femme sa propre fille.”³¹

BRAZO DE LA PROVIDENCIA DIVINA

Llegados a este punto, debemos recordar que ya desde el cuadro inicial que abría la obra se presentó el tema de la corrupción y la degradación moral que reinaba en la Corte goda. Ante tal espectáculo a Dios no le vale un papel pasivo, de mero observador, sino que actúa. Ahora bien, ¿cómo actúa la divinidad? Lógicamente, la justicia divina, que pretende acabar con el vicio y degradación moral de la Corte goda, hundiendo a dicho reino bajo las hordas del imperio musulmán, se vale de un hombre, que será, sin saberlo, el ejecutor de la voluntad de los cielos. Pero de nuevo se presenta una dificultad narrativa, ¿cómo con-

³⁰ MENÉNDEZ PIDAL, R., opus cit., p. LXI.

³¹ BOUSSAGOL, G., opus cit., p. 202.

seguir que el hombre en cuestión se vea empujado a aceptar el papel de vengador, de justiciero divino? Rivas recurre a un tema de honda tradición en nuestra tradición literaria, y muy en boga en la época, el honor. Dios dispone que el conde debe ser afrentado, pues tal situación le llevaría a un callejón sin salida: la venganza. Para ello dispone que Rodrigo se una ilícitamente con Florinda, afrentando al padre. Ignorándolo, el conde, con sus distintas elecciones se encamina hacia el destino que Dios le tiene preparado. Parece que va dirigiéndose a ciegas por el mundo, un mundo sometido a la fuerza del arbitrio y del azar, pero en realidad va caminando con paso firme por la senda que la divinidad le prepara, como hemos ido esbozando en las páginas precedentes. Esto hace que Don Julián se eleve de padre agraviado a ejecutor de la voluntad de los cielos, en virtud de la elevación del conflicto de honor individual, ya vista, a un plano de universalidad. Es el instrumento de la venganza divina.

Pero no sólo se afirma que es el encargado de una misión providencial, sino que dicha misión es una muestra palpable de que no hay ningún obstáculo humano que pueda oponerse a la voluntad de los cielos. Para Rivas el mundo es un todo perfecto y ordenado, en el que Dios es el director de orquesta. En su sinfonía universal todo ocurre conforme a sus designios. No hay nada que suceda por azar, aunque al hombre le parezca eso en ocasiones - pues lo sobrenatural es ininteligible por el hombre e inefable, por ello cree que es fruto de la casualidad. Todo responde a un plan previamente ordenado por la divinidad.

Desde la octava V se insiste en la degradación moral y el vicio que rodea a todo el reino, y con otra técnica muy del gusto de Rivas, la premonición, recalca que este pecado será el que lleve a la nación goda a su fin. Tal premonición se repite varias veces a lo largo de toda la obra. En ningún momento se olvida Rivas de dejar claro que el fin trágico del reino goda fue querido por Dios, que fue el justo castigo por sus pecados.

Dios se vale de un conflicto de honor para mover al único hombre virtuoso que queda en el reino. No obstante, y paradójicamente, esta elección le reportará al personaje la pérdida no sólo de su virtud sino la pérdida definitiva de su honor. Aunque sea brazo de la Providencia pasará a la historia como un infame traidor que entregó la patria a un poder extranjero.

Tras arengar a los musulmanes para que invadan España, todos los guerreros "En tanto que cercando al fiero conde/la entusiasmada multitud, que entiende/ver en él un ministro del Profeta,/le agasaja, le admira y le respeta." (C. III, L, 5-8). Lo consideran como un ministro de Mahoma —en ningún momento se refiere a Alá, porque en su cosmovisión católica sólo cabe un Dios, omnipotente, que rige los destinos humanos— por las nuevas que trae, que son merecedoras de los mayores regalos, en la

medida que tras ellas se encuentra la mayor fama para un pueblo que andaba dormido y jugueteando a los caballeros en los Atlas.

El canto IV se abre con una rotunda declaración del narrador en la que presenta la invasión como un castigo divino: “Pesa el brazo de Dios irresistible/sobre el pueblo español [...]” (C.IV, III, 1-2). Don Julián y el pueblo musulmán no son más que los ejecutores de la voluntad de los cielos, que castigan el vicio de la nación goda, que se ha alejado de los preceptos divinos.

El sentido providencialista que rige nuestra obra hace que ésta conecte con *El moro expósito* –entre otros aspectos comunes, que no son objeto de este trabajo–. El primer crítico que llamó la atención sobre el providencialismo que rige *El moro expósito* fue, ya en su prólogo de la edición de 1854 de las *Obras completas* de Rivas, Cañete, al sostener que la obra en cuestión estaba “ligado a la verdad divina por el espíritu providencial que lo corona”. Posteriormente Valera coincide con Cañete al señalar que “trasciende por doquiera la dirección providencial de las cosas, disponiéndolas y concretándolas sin perjuicio de la clara manifestación del libre albedrío de los seres humanos que en la acción intervienen.”³²

No obstante, A. Crespo apunta que ninguno de los dos ilustres críticos tuvo interés en profundizar en el análisis de lo que acertadamente observaban, pero, en nuestra opinión, este punto es de interés esencial para la comprensión del poema de Rivas, puesto que no solamente está aquél ligado a la verdad divina, por lo que trasciende providencialismo, sino que la acción de la providencia resulta ser el eje estructural alrededor del cual se organizan todos sus materiales.³³

Don Julián puede leerse como un primer esbozo, aún en ciernes, del héroe de la Providencia que será Mudarra en *El moro expósito*, aunque no debe olvidarse que difiere notablemente de Mudarra, pues no es tan consciente de que es un instrumento de la voluntad divina, aunque se resigna ante lo que cree designios de una fuerza sobrenatural. Igualmente, en don Julián se funde su condición de brazo de la providencia con la figura del traidor, lo cual da lugar a una curiosa paradoja. Esta paradójica simbiosis se explica porque Rivas no se ha atrevido a cambiar el poso histórico-legendario debido no sólo a su propia ideología, sino a la estructura narrativa de la obra, que se centra en los momentos más novelescos, con lo cual la figura del conde debe diluirse al final en los tópicos heredados de la tradición.

Rivas somete a profundas transformaciones la figura del traidor de la épica tradicional, enriqueciéndola y convirtiéndola en un eje estruc-

³² VALERA, J., opus cit., p. 744.

³³ CRESPO, A. “Introducción” a *El moro expósito*, cit., p. XXII.

tural y funcional mucho más activo e interesante, adoptando el papel de casi total protagonista, que vimos. Ángel de Saavedra presenta, como la épica tradicional, un traidor que es un guerrero hábil y valiente, pero se diferencia de él en que tiene una justificación parcial a sus hechos, pues su actuación, aunque controvertida, es parcialmente justificable, porque como dijo Calderón el honor es patrimonio del alma y ésta de Dios.

En definitiva, Dios se vale de él y, al mismo tiempo, lo castiga. Es una definición paradójica. Es el brazo de los cielos para castigar el vicio y corrupción que reina en la patria goda, pero al mismo tiempo –y en tanto que actúa según los designios del cielo– se convierte en objeto de la condena de la Providencia, pues comete un vicio y pecado supremo: la traición.

CONCLUSIÓN

Podemos cerrar nuestro trabajo con la certeza de que se han intentado esbozar las líneas maestras de ambos personajes, desde el punto de vista de su contribución al todo de la obra. Con el análisis de estas figuras hemos intentado ver que *Florinda* es una obra plenamente romántica, fruto de la tradición, en tanto y en cuanto el autor toma para elaborarla elementos procedentes de la poesía épica medieval y la poesía de romancero, pasando por la épica del siglo XVI, los escritores clásicos del XVI y XVII, y la cosmovisión de fines del XVIII, al tiempo que aparecen en ella la influencia del naciente romanticismo.

Pero no nos hemos detenido en justificar el romanticismo del poema, sino que hemos ido más allá y hemos intentado demostrar, a través del análisis de los dos personajes que mejor se prestan a ello, cómo nos encontramos ante una obra que intenta regenerar desde dentro el género de la poesía épica clásica y que se encuentra en el camino hacia lo que será el género de la leyenda, que Rivas alcanza plenamente con su siguiente obra *El moro expósito*, algunos *Romances históricos* y, sobre todo, sus *Leyendas*. Sin ser una obra maestra, su interés radica pues en su carácter de tránsito hacia un género nuevo. Ya Menéndez Pidal advirtió que “el poema *Florinda* representa una época de transición en la vida poética de Rivas.”³⁴ Juicio que retomó Ruiz de la Serna al insinuar que “señala un punto de inflexión en la curva de la producción rivesca”³⁵. No sólo supone un paso adelante en la creación romántica de Rivas, sino que en ella se contienen, sin llegar a ser una obra maestra, muchos de

³⁴ MENÉNDEZ PIDAL, R., opus cit., p. LVII.

³⁵ RUIZ DE LA SERNA, E., opus cit., p. 67.

los rasgos que se manifiestan en sus mejores obras. “En suma: *Florinda* no lo es todavía, pero anuncia una obra maestra.”³⁶ Idéntico carácter de transición destaca Peers, al cerrar su estudio, haciendo suya la sentencia de Cañete “Dicha obra es el punto donde comienzan a confundirse o entremezclarse los antiguos principios que fueron norma del poeta, con las nuevas doctrinas llamadas a regenerarlo.”³⁷

Palabras que matiza sabiamente García de la Concha, como vimos, introduciendo el estudio de la obra bajo el epígrafe que sirve de broche a estas páginas: “De la épica clásica al poema narrativo romántico”, camino que concluye en el nuevo género de la leyenda.

³⁶ RUIZ DE LA SERNA, E., opus cit., p. 71.

³⁷ PEERS, E. A., opus cit., p. 198.

“OIGO, PATRIA, TU AFLICCIÓN”: EL 2 DE MAYO DE 1808 (REFLEJOS LITERARIOS)¹

ANTONIO CRUZ CASADO
IES Marqués de Comares. Lucena

Dulce et decorum est pro patria mori
Horatius²

*Cual nos los dio España caballero,
que de la guerra Marte rayo ardiente.*
Don Luis de Góngora³

HAY sucesos históricos cuyo eco continúa expandiéndose, a lo largo de los siglos, de la misma manera que se expanden las olas que forma una piedra arrojada en el centro de un lago. Y, aunque esas pequeñas olas o ecos, nos van llegando cada vez con menos nitidez, con una degradación real progresiva, aparece, al mismo tiempo, un contrapunto de tipo legendario que los va agigantando y mitificando hasta convertirlos en un hecho histórico enorme y trascendente, al que los receptores sucumbimos sin paliativo alguno.

Uno de estos sucesos es lo acaecido en Madrid el día 2 de mayo de 1808. No sabemos muy bien, en realidad, las motivaciones inmediatas que echaron al honrado pueblo de Madrid a la calle para luchar contra el invasor francés, pero la historia, los textos literarios y el arte en su multiforme diversidad han constituido una perenne caja de resonancia que se ha traducido, en el caso de la literatura, en poemas, relatos e incluso dramas, asimilados y leídos por muchas generaciones de españoles.

ANGÉLICA. REVISTA DE LITERATURA, 12, 2004-2008, pp. 55-86.

¹ Este texto procede un ciclo de conferencias que, bajo el título *El 2 de mayo de 1808*, se impartió en el Círculo Lucentino, de Lucena, durante los días 7 a 10 de mayo de 2008, ciclo en el que también participaron otros conferenciantes de la Real Academia de Córdoba, como José María Palencia Cerezo, “*Murió la verdad: lo que Goya vio en la Guerra de la Independencia*” y José Peña González, “*La sociedad española en el cambio de siglo (Siglos XVIII-XIX)*”. Sirvan estas líneas para agradecer a don Manuel Agudo, Director del Círculo Lucentino, su interés y disponibilidad para llevar a cabo esta actividad en los salones de la citada institución.

² Quinti Horatii Flacci, *Opera omnia*, Londini, A. J. Valpy, 1825, volumen primun, p. 377 (*Carminum*, liber III, Ode, 2, v. 13). En la traducción libre de Vicente Espinel: “Grande gloria consigue / quien por la patria a muerte se abandona”, *Odas de Q. Horacio Flaco*, ed. M. Menéndez Pelayo, Barcelona, E. Doménech, 1882, p. 156.

³ Luis de Góngora, *Obras*, Bruselas, Francisco Foppens, 1659, p. 121.

El material generado por la fecha indicada es sumamente variado y de difícil sistematización, al mismo tiempo que ofrece un interés irregular, en función del texto y del autor del mismo, así como de la mayor cercanía o lejanía a los hechos que refleja. Una posible ordenación de estos datos debe tener en cuenta, en primer lugar, los relatos que nos han dejado los que intervinieron de manera más o menos directa en los sucesos, los coetáneos, tanto en su vertiente española como francesa, puesto que, como es obvio, no tienen la misma perspectiva los que lucharon en la contienda pero pertenecen a distintos bandos. A estas obras, que se incluyen por lo general en el género de las memorias y de las biografías personales, hay que añadir poemas y relatos que se engendran unos de manera inmediata, casi al calor de los combates y de las heroicas y desastradas muertes, y otros mucho después, cuando ya se han remansado las aguas de la historia y se tiene el distanciamiento adecuado para poder percibir en aquella rebelión popular lo característico y singular de tal hecho.

Dependiendo del grado de implicación o de presencia efectiva en lo que se expresa en el texto literario, podemos organizar la exposición en diversos grupos, algunos de ellos concatenados entre sí: lo que vieron y comentaron los franceses y los españoles respecto al motín popular del 2 de mayo, lo que cantaron los poetas y pusieron en escena los dramaturgos⁴, y finalmente lo que nos legaron los novelistas, teniendo que en cuenta que la poesía es el género que sirve mejor para expresar lo inmediato y subjetivo, lo vivo y cercano, en tanto que la novela requiere un pensamiento más reflexivo, una gestación mucho más lenta y, al mismo tiempo, una construcción verbal más demorada y en lo posible distanciada, objetiva.

Entre los memorialistas franceses, que ofrecen en sus obras algunos datos que nos parecen de interés, figuran sobre todo militares de diversa graduación y que parecen manejar datos auténticos, puesto que es posible que participasen más o menos directamente en la contienda o se informasen lo más a fondo posible sobre la cuestión, como sucede con Sebastien Blaze (1785-1833), al que se atribuyen las *Memorias de un boticario sobre España, durante las guerras de 1808 a 1814*, Mau-

⁴ Sobre el tema, cfr. María Mercedes Romero Peña, *El teatro en Madrid a principios del siglo XIX (1808-1814), en especial el de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Universidad Complutense, 2006; tesis doctoral en la biblioteca digital de la Universidad. Es importante el estudio de Christian Demange, *El Dos de Mayo. Mito y fiesta nacional (1808-1959)*, Madrid, Marcial Pons, 2004, especialmente en lo que se refiere al tratamiento literario del hecho, pp. 19-127. Otros relevantes estudios históricos consultados son los de Gérard Dufour, *La Guerra de la Independencia*, Madrid, Historia 16, 2006; José Manuel Cuenca Toribio, *La Guerra de la Independencia, un conflicto decisivo (1808-1814)*, Madrid, Encuentro Ediciones, 2006; César Vidal, *España contra el invasor francés, 1808*, Barcelona, Península, 2008, etc.

rice de Tascher, que nos dejó un *Diario de campaña de un primo de la emperatriz (1806-1813)* o el general Antoine Henri de Jomini, del que se publicaron unos *Recuerdos inéditos sobre la guerra de España, 1808-1814*, en realidad unos resúmenes de esas memorias que dio a luz, en 1892, el editor Ferdinand Lecomte.

Con la cautela habitual ante este tipo de textos, que pudieran incluir modificaciones de los editores correspondientes y aun invenciones paranovelescas de los autores, podemos señalar como el texto más rico en datos es el primero de los mencionados, escrito en un buen estilo, en el que se nos describe lo sucedido en Madrid, durante el 2 de mayo, en los términos siguientes: "¡Cuál sería la sorpresa y la indignación del pueblo, cuando supo que su rey bien amado estaba retenido prisionero en Francia! Después de haber robado a Fernando, Napoleón quiso apoderarse de los otros miembros de la familia real. Fue la partida del infante don Francisco de Paula lo que hizo estallar la revuelta del 2 de mayo. Este príncipe, encerrado en un coche tirado por seis caballos, escoltado por un destacamento de cazadores de la guardia imperial, atravesaba Madrid. Una mujer sale de una casa, armada con una cuchilla de zapatero y corta las riendas de uno de los caballos del coche. Un tiro de carabina, disparado por un explorador de la escolta, la dejó muerta sobre el pavimento, y el infante prosiguió rápidamente su camino hacia Bayona.

Este disparo de carabina fue la señal de la revuelta. Los franceses que se encontraban entonces en las calles de Madrid, en los paseos, en los cafés, fueron masacrados sin piedad. El pueblo se encarnizaba sobre todo contra los mamelucos de la guardia, a causa de su traje que le recordaba el de los moros; además se consideraba feliz con golpear con un solo golpe a un francés y a un musulmán. El ejército estaba acampado fuera de la ciudad, no había en Madrid más que soldados sin armas, realizando trabajos molestos, u oficiales o no combatientes alojados en casa de los habitantes; no hay que extrañarse si los españoles triunfaron primero. A la primera noticia de la revuelta, Murat despachó a uno de sus ayudas de cámara al ejército; se hizo entrar piezas de cañón y algunos regimientos de infantería y de caballería; la suerte cambió. Los españoles fueron a su vez acuchillados y ametrallados; una batería colocada en el extremo de la bella calle de Alcalá hizo un destroz terrible. Daoiz y Velarde, oficiales españoles de artillería, hicieron prodigios de valor y fueron muertos sobre las mismas piezas de artillería que dirigían contra nosotros. Se establecieron en el campo de batalla puestos de centinelas, en todas las encrucijadas y en todas las plazas; se detenía a los que se presentaban para pasar y, si llevaban un arma, eran fusilados. Esta medida vigorosa era necesaria; se cometieron horribles excesos por una parte y por otra. [...] Al que se le encuentra un puñal, un cuchillo, una navaja de afeitar, incluso un cortaplumas, es fusilado al instante. El cañón del 2 de mayo resonó en toda España; se recurrió a las armas

para vengar tantas afrentas; desde Cádiz a Vitoria no se oía más que un grito: “¡Viva Fernando VII! ¡Muerte a los franceses!”. Murat, que no conocía al pueblo que acababa de irritar, gritó en un acceso de esperanza presuntuosa: “El 2 de mayo da España al emperador”. “Diga mejor que se la ha quitado para siempre”, replicó el ministro español de la guerra, O’Farril. Los revolucionarios que habían sido cogidos con las armas en la mano fueron fusilados en el Prado aquella noche misma; eran aproximadamente cien, las antorchas alumbraban esta escena de horror. Los españoles guardaron el recuerdo de esta funesta jornada”⁵.

Más escuetas que las noticias que proporciona este boticario, alojado en casa de unos madrileños y medio enamorado de una joven española, según se cuenta en su narración de tintes novelescos, son los datos que transcribe en su diario de campaña Maurice de Tascher (1786-1813), que estaba de guarnición en los alrededores de Madrid. Al final de sus notas correspondientes al comienzo de mayo de 1808, indica simplemente: “A las 8 de la tarde, se extiende el rumor de que, el 2 de mayo, ha habido en Madrid una revuelta y una masacre terrible”⁶. La anotación correspondiente al día 5 es más explícita; al respecto, hay que tener en cuenta que el militar escribiría su diario en los ratos que tuviera libres, por lo que los sucesos narrados corresponden a fechas inmediatamente anteriores. “Los detalles nos llegan, -escribe-. En menos de una hora la sedición ha sido general. Todos los franceses aislados han sido degollados; nos hemos visto obligados a enviar la infantería; los coraceros han cargado; piezas de cañón estaban dirigidas hacia todas las calles que conducen al Prado. Se ha hecho una carnicería terrible en la Puerta del Sol: los paisanos llegaban allí en masa para apoderarse de nuestras piezas de artillería,

⁵ *Memoires d’un apothicaire sur la Guerre d’Espagne pendant les années 1808 à 1814*, Paris, Ladvocat Libraire, 1828, tome I, pp. 45-47 (traducción nuestra, como en los casos siguientes). [Existe una traducción de esta obra, que no hemos visto: *Memorias de un boticario (Episodios de la guerra de la Independencia en España)*, Paris, Editorial Hispano Americana, s.a.] La atribución de la obra a Sebastien Blaze (y también a León Gozlan), procede de la información que facilita la biblioteca virtual Gallica, donde consultamos algunos de estos textos. A propósito de Marie-Sebastien Blaze (1785-1833) hemos constatado que fue ayudante farmacéutico en el ejército de la Gironde, desde primeros de diciembre de 1807, que recibió la orden de permanecer en Madrid para cuidar de los enfermos del ejército francés, cuando tuvo lugar la evacuación de las tropas en julio de 1808, y que fue cogido prisionero de guerra, el 6 de septiembre de 1808 y conducido a San Fernando, de donde se evadió en noviembre del mismo año. A este interesante personaje se debe la obra *Mémoires d’un aide-major sour le premier empire. Guerre d’Espagne (1808-1814)*, préface par Napoleón Ney, Paris, Ernest Flammarion, s. a. [¿1896?], en la que encontramos fragmentos literales idénticos con respecto a las *Mémoires d’un apothecaire*, como sucede con las páginas pp. 45-46, de este volumen, y la p. 9 de las *Mémoires d’un aide-major*; no hay que descartar que se trate de la misma obra en dos versiones distintas, puesto que en la edición de Napoleón Ney se dice que está “enteramente refundida” (dato de la portada).

⁶ Maurice de Tascher, *Journal de campagne d’un cousin de l’Impératrice (1806-1813)*, Paris, Plon, 1933, p. 88.

y no se les ha podido dispersar más que a fuerza de metralla. Hemos perdido aproximadamente dos mil hombres y varios oficiales. La masacre ha sido aún más grande en Burgos, donde el mariscal Bessieres ha sido obligado a emplear todo un cuerpo de ejército. Estas vísperas sicilianas debían ser ejecutadas, el mismo día y a la misma hora, en toda España"⁷. La anotación correspondiente al día 6 de mayo se refiere sobre todo a lo acaecido el día 3, y dice así: "Proclamación fulminante del príncipe Murat, con fecha del 3: la ciudad de Madrid ha sido desarmada; toda reunión por encima de ocho personas debe ser disuelta a tiros; cada pueblo en el que un francés haya sido asesinado será quemado. El 3 de mayo se ha fusilado en el Prado a más de doscientas personas cogidas con las armas en la mano, entre otras dos religiosos y cuatro mujeres; varias casas han sido saqueadas y todos sus habitantes pasados a cuchillo"⁸.

Finalmente, el general Jomini se expresa también de manera escueta en sus recuerdos sobre estos sucesos, refiriéndose previamente a las transacciones diplomáticas y cambios de reinos que iban a tener lugar por entonces y entre los que se contaban el trueque del reino de Nápoles, que ocupaba José Bonaparte, por el de España, en tanto que Murat ocuparía el de Nápoles. "El pueblo de Madrid –escribe el general francés– aunque no estuviese completamente informado sobre estos hechos, no pudo contenerse más cuando vio preparar la partida de los infantes y la entrega del odioso Godoy. Se rebelaron de pronto, se batieron valientemente durante algunas horas contra las tropas de guarnición de la capital y de los alrededores, pero debieron ceder ante los cañones y las cargas de caballería, el 2 de mayo, dejando las calles llenas de un millar de cadáveres.

Después de esta fácil y deplorable victoria –añade el militar–, Murat se ocupó de instalarse bien en Madrid, no con la intención de reposar allí simplemente, como lo indicaban sus primitivas órdenes, sino de tomar posesión real de todo el país. A este efecto había conseguido hacerse nombrar lugarteniente general del reino por Carlos IV y presidente de la junta de regencia creada por Fernando VII en su partida para Bayona"⁹.

Los textos españoles que se ocupan de la singular fecha histórica que nos interesa se escribieron bastante después de los sucesos que re-

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

⁹ Général Jomini, *Extrait des souvenirs inédits, 1808-1814*, ed. Ferdinand Lecomte, Paris, Librairie Militaire, 1892, pp. XXXVII-XXXVIII. Otras memorias y diarios franceses pueden aportar datos o apreciaciones de interés, como sucede con las memorias de la Condesa de Merlin, dama cubana casada con un general francés y sobrina del ministro de la guerra O'Farrill, de la que incluimos en apéndice el capítulo que dedica al 2 de mayo de 1808.

fieren, no son tan inmediatos a los hechos como los antes señalados, sino que son memorias o narraciones históricas un tanto tardías, entre las que queremos destacar las de Mesonero Romanos, las de Antonio Alcalá Galiano y las de un texto claramente histórico debido al Conde de Toreno, aunque todavía relativamente cercano a la fecha.

Cuando suceden los hechos del 2 de mayo de 1808, don Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882), excepcional conocedor de las cosas de Madrid, tenía solamente unos cinco años, pero la revuelta popular tiene un lugar preponderante en los primeros capítulos de sus recuerdos, titulados *Memorias de un setentón natural y vecino de Madrid*. Son relaciones escritas ya bastante avanzada su edad (de hecho, Mesonero moriría muy poco después de su publicación, puesto que la primera edición es de 1881), pero en ellas se advierte el tono admirativo de algo apenas entrevisto, casi reinventado por su memoria de anciano. Y aunque el niño que era entonces no pudo vivir con mucha consciencia lo que cuenta, no hay que descartar que recibiera luego confidencias de primera mano de participantes auténticos. Mesonero ve el 2 de mayo como un recuerdo infantil pasado por el tamiz de la ancianidad y él mismo se manifiesta consciente de esta limitación personal, cuando comenta: “En los cuarenta días que median entre el 19 de marzo y el 2 de mayo ocurrieron notables sucesos, que iban desarrollando el terrible drama de 1808, iniciado por aquel alzamiento nacional. Pero, como vuelvo a repetir que ni mi propósito ni la tierna edad en que me encontraba sean conducentes a escribir historia, que, por otro lado, está hecha y repetida hasta la saciedad, sólo habré de limitarme a trazar impresiones propias, a narrar algunos incidentes de los que pude presenciar o estaban al alcance de mi limitadísima comprensión”¹⁰.

De esta forma, los sucesos que narra en sus memorias se refieren a hechos que se perciben desde el balcón de una casa madrileña de la calle Mayor, prácticamente cerrada a cal y canto, para evitar los daños y los intrusos que pudieran venir del exterior y agredir a sus habitantes. Entre los sucesos históricos y familiares que rememora en este capítulo están la entrada de Fernando VII en Madrid, cosa ocurrida el 24 de marzo de 1808, entre el delirio patriótico de los ciudadanos que habían conseguido librarse de Godoy y la lluvia de flores procedente de todas las ventanas y azoteas, mientras las campanas de todas las iglesias volteaban frenéticamente; los diálogos, casi incomprensibles para el niño, entre su padre y los diversos invitados que frecuentan la casa, entre los que figuran diversos partidarios de Napoleón y otros que se inclinan por el rey de España; el falso anuncio de la visita de Napoleón a Madrid, dejando a Fernando VII en espera, con las calles inútilmente engalanadas, aunque el emperador envió un sombrero y un par de botas,

¹⁰ Ramón de Mesonero Romanos, *Memorias de un setentón*, pról. Enrique Pastor, Madrid, Tebas, 1975, p. 41.

objetos personales que fueron colocados solemnemente en palacio; las cancioncillas populares en honor del rey español, en una de las cuales se decía: "Cuando el rey don Fernando / va a la Florida / hasta los pajaritos / le dicen ¡viva!"¹¹, con sus correspondientes estribillos; la ojeriza del pueblo contra los franceses y los insultos consecutivos, aprovechándose del escaso o nulo conocimiento de nuestro idioma que tenían los soldados invasores, a los que solían llamar gabachos y franchutes; los gritos que oye desde su casa del pueblo enardecido, en la jornada del 2 de mayo: "¡Vecinos, armarse! ¡Viva Fernando VII! ¡Mueran los franceses!"¹²; la herida que sufre al chocar contra los hierros de la barandilla del balcón familiar y que le priva de estar más al tanto de lo que sucede en la calle; los disparos que escucha desde la cama y que hacen que se cierren todas las ventanas del edificio, reforzadas ahora con barrotes y trancas, mientras la madre musita oraciones y enciende velas ante una imagen del Niño Jesús; el apaciguamiento de los sucesos que tiene lugar en las primeras horas de la tarde, aunque luego vuelve a recrudecerse por la noche, ahora con cargas más intensas de fusilería francesa, etc. Al respecto escribe el autor, todavía impresionado por la siniestra y mortífera artillería que se empleaba contra el pueblo llano y desarmado: "¡Qué noche, Santo Dios! Setenta años se cumplen cuando escribo estas líneas, y siglos enteros no bastarían a borrarla jamás de mi memoria"¹³. Las noticias que un hiperbólico andaluz, apodado Bujeros, por tener la cara picada de viruelas, trae a la mañana siguiente de lo sucedido en las calles madrileñas, complementa lo que se ha oído e interpretado desde el domicilio familiar del entonces infantil Mesonero, contando además que, según el decreto de Murat, serían saqueadas las casas desde donde se había hecho fuego contra el ejército, algo que desgraciadamente había ocurrido en el edificio donde el niño vivía, ya marcado con una cruz; el resultado es que deben abandonar la casa para evitar las sangrientas represalias, aunque luego regresan al cabo de algunos días.

Como puede verse en lo que venimos anotando, los recuerdos familiares de Mesonero pueden entenderse como datos de la intrahistoria de cualquier familia madrileña de la época, elementos repetidos que suceden en otros lugares y en otras guerras, por desgracia, pero que nos ofrecen una perspectiva enriquecedora de unos sucesos casi incomprensibles para el niño de entonces, pero narrados con fuerza, espontaneidad y sentimiento, rasgos propios de tan lejana y tan heroica rememoración.

Este texto del cronista madrileño comparte algunos elementos con las *Memorias de un anciano*, aparecidas póstumamente, en 1878, obra del gaditano Antonio Alcalá Galiano (1789-1865), conocido personaje, tío de Juan

¹¹ Ibid, p. 45.

¹² Ibid., p. 49.

¹³ Ibid., p. 51.

Valera, también escritas en la senectud y referidas a una etapa joven de su existencia, aunque de mayor edad que la que tenía Mesonero Romanos cuando ocurrieron. Con unos 17 o 18 años Alcalá Galiano se encuentra en Madrid, inmerso en el mundo literario de entonces y encuadrado en una especie de sociedad secreta presidida por José Manuel Quintana y de la que también formaban parte relevantes intelectuales y escritores de la época, como Juan Nicasio Gallego, José María Blanco White, Manuel María de Arjona (el fundador de la Real Academia de Córdoba), Juan Bautista Arriaza, entre otros, todos ellos opuestos al Príncipe de la Paz, es decir a Godoy, aunque los temas de discusión que tenían lugar en las tertulias correspondientes eran sobre todo de carácter literario.

Se queja Alcalá Galiano de que no existen en España memorias, al estilo de las correspondientes francesas o inglesas, que se ocupen de las cosas pequeñas y cotidianas y que acompañan siempre a los grandes hechos históricos¹⁴, aunque no se encuentran en su relato detalles domésticos parecidos a los de Mesonero, sino que se inclina por dar una visión de conjunto, en ocasiones, insistiendo en el panorama general que se presenta tras la efemérides madrileña. Al respecto escribe: “Después del terrible suceso del Dos de Mayo, había quedado Madrid aterrado, pero a la par con el terror reinaba la ira. Los sucesos de Bayona, donde fue obligado el rey Fernando, locamente amado por lo mismo que era un enigma interpretado de modos diversos, todos favorables a ideas también diversas, fue compelido a hacer renuncia de la corona en su padre, para que éste la traspasase a Napoleón, estaban previstos y a nadie admiraron. Pero lo verdaderamente singular es que en la opinión general, aun contando la de gente muy entendida e ilustrada, había poco temor de que uno u otro Napoleón reinase. Entretanto, menudeaban decretos y proclamas de Bayona: el trono había quedado como vacante (aunque de oficio nunca lo estaba, pues fue cedido por Carlos IV a Napoleón, y éste a su hermano José); España estaba tranquila; de ejército español sólo había cortas divisiones en lugares muy distantes unos de otros, de suerte que ninguna esperanza fundada existía de libertar a España del yugo francés”¹⁵. Añade luego el memorialista que la única esperanza podía

¹⁴ “Pero el otro punto, poco o nada conocido, es la parte anecdótica de aquellos días, sobre la cual calla la historia por juzgarlo indigno de su atención, y faltan testimonios de observadores contemporáneos, no habiendo en España lo que es común intitular memorias, ni de la clase de que son las inglesas, ni de la que son las francesas, las cuales, siendo unas de otras muy diferentes, contribuyen por lados diversos a poner a la vista de generaciones sucesivas lo que fueron sus abuelos o eran sus padres. De suplir esta falta pueden servir los borroneos que siguen, y si pareciese arrogancia este aserto, se suplica al lector considere que la empresa es llana, pues sólo requiere memoria y buen deseo, porque a contar lo que vio alcanza la vieja más ignorante, y no es más alta la pretensión de que son expresión estos recuerdos”, Antonio Alcalá Galiano, *Recuerdos de un anciano*, Madrid, Librería de Perlado Páez, 1913, p. 84.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 84-85.

proceder de las provincias, porque desde la capital no se podía hacer prácticamente nada, aunque los ciudadanos más sensibilizados seguían con sus tertulias y sus conspiraciones.

Es lo que manifiesta a continuación: "La tertulia de D. Manuel José Quintana, por ejemplo, era el punto principal en que concurrían los hombres más señalados en España por su talento y saber, y también por sus ideas favorables a la libertad política y religiosa en grado hasta excesivo. Poco después del Dos de Mayo, D. Nicasio Álvarez de Cienfuegos, a quien nadie excedía en amor a las doctrinas después llamadas liberales, había sido, por un artículo favorable a Fernando VII, inserto en la *Gaceta de Madrid*, llevado ante la autoridad francesa y amenazado con una condenación a muerte"¹⁶. Concluye Alcalá Galiano con una idea que nos parece importante destacar, aunque en la práctica tuviera sus contradicciones: "Vivía en lo general de los españoles de aquellos días —señala— honda y vehementemente sentido el amor de la patria juntamente con el de la libertad, confundiendo en uno ambos sujetos".

El escritor gaditano también se refiere en sus memorias al importante libro del Conde de Toreno sobre la guerra de la independencia, que dicho personaje había vivido de forma directa, pero le achaca cierto sentido clasicista del relato. "El mismo conde de Toreno —comenta—, no obstante ser hombre de grandísimo entendimiento y vasta instrucción, concibió su historia atendiendo a un modelo clásico o antiguo; y siendo por afición y hábitos poco amigo de generalizar, sólo mezcló breves reflexiones políticas en su narración animada y elocuente"¹⁷.

La obra del conde de Toreno, José María Queipo de Llano y Ruiz (1786-1843), titulada *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*, se publicó en 1835 aunque tuvo varias ediciones inmediatas más, y es el texto considerado canónico sobre la guerra de la independencia española. Testigo de muchos de los sucesos que narra, su obra nos presenta un cuadro vivísimo y sentido de los luctuosos hechos. He aquí un fragmento, referido al comienzo del 2 de mayo: "Amaneció en fin el 2 de mayo, día de amarga recordación, de luto y desconsuelo, cuya dolorosa imagen nunca se borrará de nuestro afligido y contristado pecho. Un presagio e inexplicable desasosiego pronosticaba tan aciago acontecimiento, o ya por aquel presentir oscuro que a veces antecede a las grandes tribulaciones de nuestra alma, o ya más bien por la esparcida voz de la próxima partida de los infantes. Esta voz y la suma inquietud excitada por la falta de los correos de Francia, habían llamado desde muy temprano a la plazuela de palacio numeroso concurso de hombres y mujeres del pueblo. Al dar las nueve subió en un coche con

¹⁶ Ibid., p. 86.

¹⁷ Ibid., p. 84.

sus hijos la reina de Etruria. Mirada más bien como princesa extranjera que como propia, y muy desamada por su continuo y secreto trato con Murat, partió sin oponérsele resistencia. Quedaban todavía dos coches, y al instante corrió por la multitud que estaban destinados al viaje de los dos infantes Don Antonio y Don Francisco. Por instantes crecía el enojo y la ira, cuando al oír de boca de los criados de palacio que el niño Don Francisco lloraba y no quería partir, se enternecieron todos, y las mujeres prorrumpieron en lamentos y sentidos sollozos. En este estado y alterados más y más los ánimos, llegó a palacio el ayudante de Murat, Mr. Augusto Lagrange, encargado de ver lo que allí pasaba, y de saber si la inquietud popular ofrecía fundados temores de alguna conmoción grave. Al ver al ayudante, conocido como tal por su particular uniforme; nada grato a los ojos del pueblo, se persuadió éste que era venido allí para sacar por fuerza a los infantes. Siguióse un general susurro, y al grito de una mujerzuela: *que nos lo llevan!* fue embestido Mr. Lagrange por todas partes, y hubiera perecido a no haberle escudado con su cuerpo el oficial de walonas Don Miguel Desmaisieres y Flores; mas subiendo de punto la gritería y ciegos todos de rabia y desesperación, ambos iban a ser atropellados y muertos si afortunadamente no hubiera llegado a tiempo una patrulla francesa que los libró del furor de la embravecida plebe. Murat prontamente informado de lo que pasaba envió sin tardanza un batallón con dos piezas de artillería: la proximidad a palacio de su alojamiento facilitaba la breve ejecución de su orden. La tropa francesa, llegada que fue al paraje de la reunión popular, en vez de [a]cometer el alboroto en su origen, sin previo aviso ni determinación anterior, hizo una descarga sobre los indefensos corrillos, causando así una general dispersión, y con ella un levantamiento en toda la capital; porque derramándose con celeridad hasta los más distantes barrios los prófugos de palacio, cundió con ellos el terror y el miedo, y en un instante y como por encanto se sublevó la población entera”¹⁸. El relato del resto de los sucesos es igualmente lento, demorado y vibrante¹⁹.

¹⁸ Conde de Toreno, *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*, Madrid, Imprenta del Diario, 1839, tomo I, pp. 77-78.

¹⁹ “Acudieron todos a buscar armas, y con ansia a falta de buenas se aprovechaban de las más arrinconadas y enmohecidas. Los franceses fueron impetuosamente acometidos por doquiera que se les encontraba. Respetáronse en general los que estaban dentro de las casas o iban desarmados, y con vigor se ensañaron contra los que intentaban juntarse con sus cuerpos o hacían fuego. Los hubo que arrojando las armas implorando clemencia se salvaron y fueron custodiados en paraje seguro. ¡Admirable generosidad en medio de tan ciego y justo furor! El gentío era inmenso en la calle Mayor, de Alcalá, de la Montera y de Las Carretas. Durante algún tiempo los franceses desaparecieron, y los inexpertos madrileños creyeron haber alcanzado y asegurado su triunfo; pero desgraciadamente fue de corta duración su alegría.

Los extranjeros prevenidos de antemano, y estando siempre en vela, recelosos por la pública agitación de una populosa ciudad, apresuradamente se abalanzaron por las calles de Alcalá y carrera de San Jerónimo barriéndola con su artillería, y arrollando

La minuciosidad del relato, los datos tan exactos y, al parecer, bastante contrastados, el sentimiento íntimo de pesar que Toreno experimenta ante lo que sucede, nos acercan esta obra a la narrativa más realista y pormenorizada, de tal manera que, como sucede en el caso de las memorias españolas antes citadas, no nos parece que el texto se aleje mucho de las restantes obras literarias y de la necesaria calidad expresiva, sobre todo si tenemos en cuenta las canciones y poemas que por entonces se escribieron y difundieron.

Como sabemos, en los comienzos de la guerra, se publicaron manifiestos, bandos, catecismos e himnos, que llevaron a todos los lugares de España el espíritu de la rebelión y las noticias más importantes que afectaban a todos los ciudadanos españoles. La iglesia católica se convierte, desde el primer momento, en un firme baluarte contra las ideas afrancesadas, de tal manera que muchos religiosos escriben y editan variadas relaciones, a manera de catecismos, en las que exponen con claridad su postura antigala y rechazan todo lo que huele a enciclopedismo, como una base fétida de lo que podría producirse en España si los franceses triunfasen. Es lo que constatamos en textos como el *Catecismo católico-político que, con motivo de las actuales novedades de la España, dirige y dedica a sus conciudadanos un sacerdote amante de la religión, afecto a su patria y amigo de los hombres* o el *Despertador cristiano-político* por D. Simón López, presbítero del oratorio D.S.F.N, en cuyo subtítulo se indica: "Se manifiesta que los autores del trastorno universal de la Iglesia y de la Monarquía son los filósofos francmasones. Se descubren las artes diabólicas de que se valen y se apuntan los medios de atajar sus progresos". En este último texto podemos encontrar comentarios como el siguiente, relativo a la concepción de la libertad en el ámbito de la francmasonería francesa y, por extensión, en toda la cultura francesa: "El poder el hombre hacer decir, pensar, escribir, imprimir libremente lo que quiera, sin freno de ley ninguna: en una palabra *Libertad de conciencia*. El Francés, o Jacobino, que es lo mismo, tiene libertad para dar a Dios el culto que quiera, o como quiera, o no darle ninguno: tiene derecho para ser *deísta, atea, naturalista*. Su ley lo autoriza. Todo Francés puede casarse, y descasarse cuando quiera, y con quien quiera, aunque sea con hermanas, sobrinas, judías, moras, como hacen los animales; sólo que debe dar cuenta al alcalde o justicia municipal, para que lo note en sus registros. Tal es la libertad francesa"²⁰.

a la multitud la caballería de la guardia imperial a las órdenes del jefe de escuadrón Daumesnil. Señaláronse en crueldad los lanceros polacos y los mamelucos, los que conforme a las órdenes de los generales de brigada Guillot y Daubrai forzaron las puertas de algunas casas, o ya porque desde dentro hubiesen tirado, o ya porque así lo fingieron para entrarlas a saco y matar a cuantos se les presentaban", *ibid.*, p. 78.

²⁰ Simón López, *Despertador cristiano político*, en *Guerra de la Independencia. Proclamas, bandos y combatientes*, ed. Sabino Delgado, Madrid, Editora Nacional, 1979, p. 348, respetamos las cursivas del original.

Pero volvamos a los textos que genera más directamente la Guerra de la Independencia. Con pie de imprenta de Cádiz, por el impresor Manuel Jiménez Carreño y fecha de 1808, se publican diversos volúmenes (los datos antedichos faltan en el primero), al menos seis, bajo el título general de *Demostración de la lealtad española. Colección de proclamas, bandos, órdenes, discursos, estados de ejército y relaciones de batalla publicadas por las juntas de gobierno o por algunos particulares en las actuales circunstancias*.

Junto a numerosísimas proclamas y bandos, aparecen también en estos volúmenes variadas composiciones poéticas de desigual valor, con frecuencia anónimas, entre las que aparecen poemas al general Castaños, vencedor en Bailén; una oda con la misma ocasión, unas octavas a la ciudad de Cádiz, alguna canción marcial y odas a la muerte del conde de Maceda, al Marqués de la Romana, a la libertad de Portugal, a las víctimas de las provincias, sin olvidar a los hijos de América; hay también una canción contra José Napoleón, o Bonaparte y una impugnación de una oda dedicada al mismo personaje. Algunas expresan claramente su autor, como el poema “Dupont rendido”²¹, de Eugenio de Tapia, o “El día dos de mayo”²², de Juan Nicasio Gallego.

Éste último, que encabezaría luego las obras de su autor, ha tenido una buena consideración por parte de la crítica, como sucede, por ejemplo, con Ventura de la Vega, que escribe al respecto: “La sangrienta jornada del 2 de Mayo de 1808 fue la que inspiró al poeta su segunda composición: no hay nada más hermoso en castellano. Aquella elegía puso el nombre a su fama; y bien hubiera podido desde entonces colgar la lira, seguro de que no era fácil elevarse, como poeta lírico, a más altura. Muchos años hace que en semejante día todos los periódicos de Madrid reproducen aquella magnífica elegía, llena de noble indignación y patriótico entusiasmo”²³.

Veamos las primeras estrofas, plenas de contención y melancolía, propias de un poeta neoclásico que preludia ya el sentido prerromántico de la creación literaria, con su inicial invocación a la noche.

Noche, lóbrega noche, eterno asilo
del miserable que esquivando el sueño

²¹ He aquí los primeros versos de este romance heroico: “Alienta, ¡oh patria mía!; ya tu cuello / no agobiará la bárbara cadena / con que el déspota fiero de las Galias / postarte quiso en servidumbre eterna”, *Demostración de la lealtad española. Colección de proclamas, bandos, órdenes, discursos, estados de ejército y relaciones de batalla publicadas por las juntas de gobierno o por algunos particulares en las actuales circunstancias*, Cádiz, Manuel Jiménez Carreño, 1808, tomo III, p. 177.

²² *Ibid.*, pp. 209-214.

²³ En Leopoldo Augusto de Cueto, ed., *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, Atlas, 1953, tomo III, p. 394.

profundas penas en silencio gime,
no desdeñes mi voz: letal beleño
presta a mis sienas, y en tu horror sublime
empapada la ardiente fantasía
da a mi pincel fatídicos colores
con que el tremendo día²⁴
trace al fulgor de vengadora tea,
y el odio irrite de la patria mía,
y escándalo y terror al orbe sea.

¡Día de execración! La destructora
mano del tiempo le arrojó al averno;
mas ¿quién el sempiterno
clamor con que los ecos importuna

la madre España en enlutado arreo
podrá atajar? Junto al sepulcro frío,
al pálido lucir de opaca luna,
entre cipreses fúnebres la veo:

trémula, yerta y desceñido el manto,
los ojos moribundos
al cielo vuelve que le oculta el llanto;
roto y sin brillo el cetro de dos mundos
yace entre el polvo, y el león guerrero
lanza a sus pies rugido lastimero.

¡Ay! que cual débil planta
que agosta en su furor hórrido viento,
de víctimas sin cuento
lloró la destrucción Mantua affigida!
Yo vi, yo vi su juventud florida
correr inerte al huésped ominoso.
Mas ¿qué su generoso
esfuerzo pudo? El pérfido caudillo
en quien su honor y su defensa fía
la condenó al cuchillo²⁵.

Muchos otros poetas, pertenecientes al período de la Ilustración y del Prerromanticismo, dedican sentidas composiciones a sucesos acaecidos en la guerra contra el invasor francés. Son numerosos sus versos y casi todos están olvidados, como Francisco Sánchez Barbero, que escribe un extenso poema en cinco partes, titulado "La invasión francesa en 1808"²⁶, o Juan Bautista Arriaza, autor de numerosas composiciones patrióticas, reeditadas luego en Londres, en 1810, a instancias de diversos

²⁴ En el texto, todo con mayúsculas: TREMEMDO DÍA, con clara intención enfática.

²⁵ Juan Nicasio Gallego, *Obras poéticas*, Madrid, Real Academia, 1854, pp. 3-4.

²⁶ Cfr. Leopoldo Augusto de Cueto, ed., *Poetas líricos del siglo XVIII*, op. cit., tomo II, pp. 368-372.

patriotas exiliados allí, alguna de ellas en torno a la fecha simbólica de la revuelta, como la canción “Recuerdos del dos del mayo”²⁷, de la que nos ha llegado también la música; en el mismo sentido Cristóbal de Beña escribe “Memoria del dos de mayo”²⁸ y Francisco Zea, más tardíamente, la elegía “A los mártires de 1808”²⁹. Ya en el período romántico localizamos un poema poco citado de José de Espronceda sobre la misma cuestión, de no mucha altura si lo comparamos con las restantes composiciones de este poeta, pero que puede figurar entre lo más inspirado que sugirió el tema patriótico³⁰.

Quizás el texto lírico más popular sea el que compone el giennense Bernardo López García (1838-1870), en fecha ya tardía (1866)³¹, pero que se divulgó entre un amplio público, quizás por su sonoridad un tanto ríspida y porque en algún momento de nuestra infancia era casi obliga-

²⁷ J. B. de Arriaza, *Poesías patrióticas*, Londres, Imprenta de T. Bensley, 1810, pp. 61-65. En el prólogo de este volumen se dice al respecto: “El lamentable suceso del dos de mayo le dejó trazado en el sucinto cuadro de una canción elegiaca intitulada “Recuerdos, etc.”, si no con sublimidad elocuente, a lo menos con la sentida expresión de quien fue testigo de aquel acto cruelísimo, que vino a ser como el cráter del volcán en que se inflamó después toda la España”, *ibid.*, p. XV. Luego Arriaza añade en nota: “Esta canción con una música de enérgico y severo gusto se hizo para el aniversario del dos de mayo, que con toda magnificencia fúnebre conmemoraron, en el mismo día dos del año de 1810, los buenos patriotas de Madrid refugiados en Cádiz, después de la ocupación de la capital”, *ibid.*, p. 67.

²⁸ Cfr. Leopoldo Augusto de Cueto, ed., *Poetas líricos del siglo XVIII*, op. cit., tomo III, p. 644. Una curiosa colección decimonónica recopila diversas composiciones sobre el 2 de mayo: Braulio A. Ramírez, *Corona fúnebre del 2 de mayo de 1808*, Madrid, Imprenta de la viuda de D. R. J. Domínguez, 1849, en la que figuran, además de introducciones históricas y biográficas, los poetas Juan Nicasio Gallego, Juan Bautista Arriaza, Cristóbal de Beña, Miguel Agustín Príncipe, Gertrudis Gómez de Avellaneda, José de Espronceda, Francisco Navarro Villoslada, Juan Eugenio Hartzenbusch, el Marqués de Torreorgaz, Francisco Cea, Gavino Tejado, Fernando Corradi, José Joaquín Villanueva, Antonio Ribot y Fontseré, Gregorio Romero Larrañaga, Juan Martínez Villergas, José María de Albuérne, un anónimo, Amparo López de Baño, José Zorrilla y el recopilador, Braulio A. Ramírez. También es digno de mención el artículo de Luis Vidart, “Los cantores del 2 de mayo”, *La Ilustración Española y Americana*, núm. XVI, 30 de abril de 1881, pp. 274-275, en el que recuerda a muchos de los poetas que se ocuparon del tema. [Posteriormente hemos adquirido un volumen mecanografiado, que no hemos podido utilizar en la preparación de este estudio, que tiene aspecto de memoria de licenciatura o de tesis doctoral, en el que aparecen transcritos muchos de los poemas citados y algunos más, con someros comentarios: María del Carmen Guijarro, *Poetas cantores del dos de mayo*, [¿Madrid?], [¿Universidad Complutense?], Enero, 1963, 197 págs.]

²⁹ Francisco Zea, *Obras en verso y prosa*, Madrid, Imprenta Nacional, 1858, pp. 201-206.

³⁰ Así empieza el texto escrito en cuartetos: “¡Oh! ¡Es el pueblo! ¡Es el pueblo! Cual las olas / del hondo mar alborotado brama; / las esplendentes glorias españolas / su antigua prez, su independencia aclama”, José de Espronceda, *Obras poéticas completas*, Madrid, Aguilar, 1959, pp. 299-305.

³¹ Cfr. Bernardo López García, *Poesías*, Jaén, Tipografía de La Regeneración, 1908, pp. 56-59. Esta edición en cervantesvirtual.com. Sobre este escritor cfr. Juan Jiménez Fernández, *Bernardo López y su obra poética*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1988.

torio recitarlo en los centros escolares y aprenderlo, como modelo lírico, junto a otras composiciones variadas de Bécquer o Espronceda.

He aquí el comienzo, del que hemos tomado el verso inicial para nuestra aproximación y que también adaptó Fernando Arrabal para una obra de teatro³²:

Oigo, patria, tu aflicción, y escucho el triste concierto que forman, tocando a muerto, la campana y el cañón; Sobre tu invicto pendón	5
miro flotantes crespones, y oigo alzarse a otras regiones, en estrofas funerarias, de la iglesia las plegarias y del arte las canciones.	10
Lloras, porque te insultaron los que su amor te ofrecieron... ¡a ti, a quien siempre temieron, porque tu gloria admiraron: a ti, por quien se inclinaron	15
los mundos de zona a zona; a ti, soberbia matrona, que libre de extraño yugo, no has tenido más verdugo que el peso de tu corona!..	20
Do quiera la mente mía sus alas rápidas lleva, allí un sepulcro se eleva, cantando tu valentía; Desde la cumbre bravía	25
que el sol indio tornasola, hasta el África, que inmola sus hijos en torpe guerra, ¡no hay un puñado de tierra sin una tumba española!...	30

La parte más vibrante de la composición, localizada más adelante, ofrece fragmentos muy conseguidos desde el punto de vista de la sonoridad y del patriotismo más explícito. Son décimas famosas las siguientes:

³² Fernando Arrabal, *Oye, patria, mi aflicción (La torre de Babel)*, en *Teatro completo*, ed. Francisco Torres, Madrid, Espasa Calpe, 1997, tomo II, pp. 1309-1356; a lo largo del texto hay diversos fragmentos del poema de Bernardo López.

Y aún hubo en la tierra un hombre
que osó profanar tu manto...
¡Espacio falta a mi canto
para maldecir su nombre!...
Sin que el recuerdo me asombre 55
con ansia abriré la historia;
Presta luz a mi memoria,
y el mundo y la patria a coro,
oirán el himno sonoro
de tus recuerdos de gloria. 60

Aquel genio de ambición
que en su delirio profundo
cantando guerra, hizo al mundo
sepulcro de su nación,
hirió al ibero león 65
ansiando a España regir;
y no llegó a percibir,
ebrio de orgullo y poder,
que no puede esclavo ser,
pueblo que sabe morir. 70

¡Guerra! clamó ante el altar
el sacerdote con ira;
¡guerra! repitió la lira
con indómito cantar:
¡guerra! gritó al despertar 75
el pueblo que al mundo aterra;
y cuando en hispana tierra
Pasos extraños se oyeron,
Hasta las tumbas se abrieron,
gritando: ¡Venganza y guerra! 80

La virgen con patrio ardor
ansiosa salta del lecho;
el niño bebe en el pecho
odio a muerte al invasor;
la madre mata su amor, 85
y cuando calmado está,
grita al hijo que se va:
«¡Pues que la patria lo quiere,
lánzate al combate, y muere:
tu madre te vengará...!» 90

¡Y suenan patrias canciones
cantando santos deberes;
y van roncadas las mujeres
empujando los cañones;
al pie de libres pendones 95
el grito de patria zumba,

y el rudo cañón retumba,
y el vil invasor se aterra,
y al suelo le falta tierra
para cubrir tanta tumba!...

100

Quizás el texto más significativo e importante acerca de la cuestión que analizamos sea el episodio nacional de don Benito Pérez Galdós, titulado *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, que es el tercero de la primera serie y que tiene como protagonista al joven Gabriel Araceli. Este personaje, de apellido tan lucentino, recuerda "con el cabello ya nevado y habiendo logrado sobrevivir a una contienda especialmente terrorífica como fue la famosa Guerra de la Independencia"³³, según indica Luis Alberto de Cuenca en un comentario reciente sobre la novela galdosiana, es el narrador de los sucesos más importantes del comienzo de la guerra contra el invasor francés, como la batalla de Trafalgar o la de Bailén o los sitios de Zaragoza, Gerona o Cádiz. Estas "maravillosas novelas" (la expresión es también de Luis Alberto de Cuenca) han alentado y deleitado a todas las generaciones de lectores españoles desde el momento en que aparecieron, a partir de 1873, hasta el momento actual.

Como el título del episodio indica, el argumento gira en torno a dos relevantes hechos históricos, claramente concatenados, el 19 de marzo, que supone la caída del favorito de los reyes, don Manuel de Godoy, y el 2 de mayo, concentrado en torno a la rebelión madrileña y las consecuencias de la misma. A estos datos históricos se superpone otra urdimbre narrativa, la historia de amor entre Gabriel y su amada Inés, prácticamente secuestrada por sus siniestros tíos, los Requejo, ejemplo acabado de avaros, que recuerdan en ocasiones al viejo Grandet, en la hermosa novela de Balzac, caracterizado por el mismo vicio. Gabriel no es, en realidad, el héroe de lo que cuenta, salvo en lo que se refiere a su historia personal y sentimental, sino que es más bien un narrador testigo, que está presente un tanto casualmente en los sucesos históricos trascendentales de la historia de España en el comienzo del siglo XIX.

He aquí un momento en el que Gabriel se incorpora a las turbas enfurecidas, sin saber muy bien lo que hace, en una narración magistral propia del gran novelista que fue don Benito: "Alejándome todo lo posible del centro de la villa, llegué a la plazuela de Palacio, donde me detuvo un obstáculo casi insuperable; un gran gentío, que bajando de las calles del Viento, de Rebeque, del Factor, de Noblejas y de las plazuelas de San Gil y del Tufo, invadía toda la calle Nueva y parte de la plazuela de la Armería. Pensando que sería probable encontrar entre

³³ Luis Alberto de Cuenca, "La Guerra de la Independencia contada por un muchacho", *Mercurio*, núm. 101, mayo 2008, p. 45.

tanta gente al licenciado Lobo, procuré abrirme paso hasta rebasar tan molesta compañía; pero esto era punto menos que imposible, porque me encontraba envuelto, arrastrado por aquel inmenso oleaje humano, contra el cual era difícil luchar.

Yo estaba tan preocupado con mis propios asuntos, que durante algún tiempo no discurrí sobre la causa de aquella tan grande y ruidosa reunión de gente, ni sobre lo que pedía, porque indudablemente pedía o manifestaba desear alguna cosa. Después de recibir algunos porrazos y tropezar repetidas veces, me detuve arrimado al muro de Palacio, y pregunté a los que me rodeaban: -¿Pero qué quiere toda esa gente?

-Es que se van, se los llevan -me dijo un chispero-, y eso no lo hemos de consentir.

El lector comprenderá que no me importaba gran cosa que se fueran o dejaran de irse los que lo tuvieran por conveniente, así es que intenté seguir mi camino. Poco había adelantado, cuando me sentí cogido por un brazo. Estremecime de terror creyendo que estaba nuevamente en las garras del licenciado; pero no se asusten Vds.: era Pacorro Chinitas.

-¿Con que parece que se los llevan? -me dijo.

-¿A los infantes? Eso dicen; pero te aseguro, Chinitas que eso me tiene sin cuidado.

-Pues a mí no. Hasta aquí llegó la cosa, hasta aquí aguantamos, y de aquí no ha de pasar. Tú eres un chiquillo y no piensas más que en jugar, y por eso no te importa.

-Francamente, Chinitas, yo tengo que ocuparme demasiado de lo que a mí me pasa.

-Tú no eres español -me dijo el amolador con gravedad.

-Sí que lo soy -repuse.

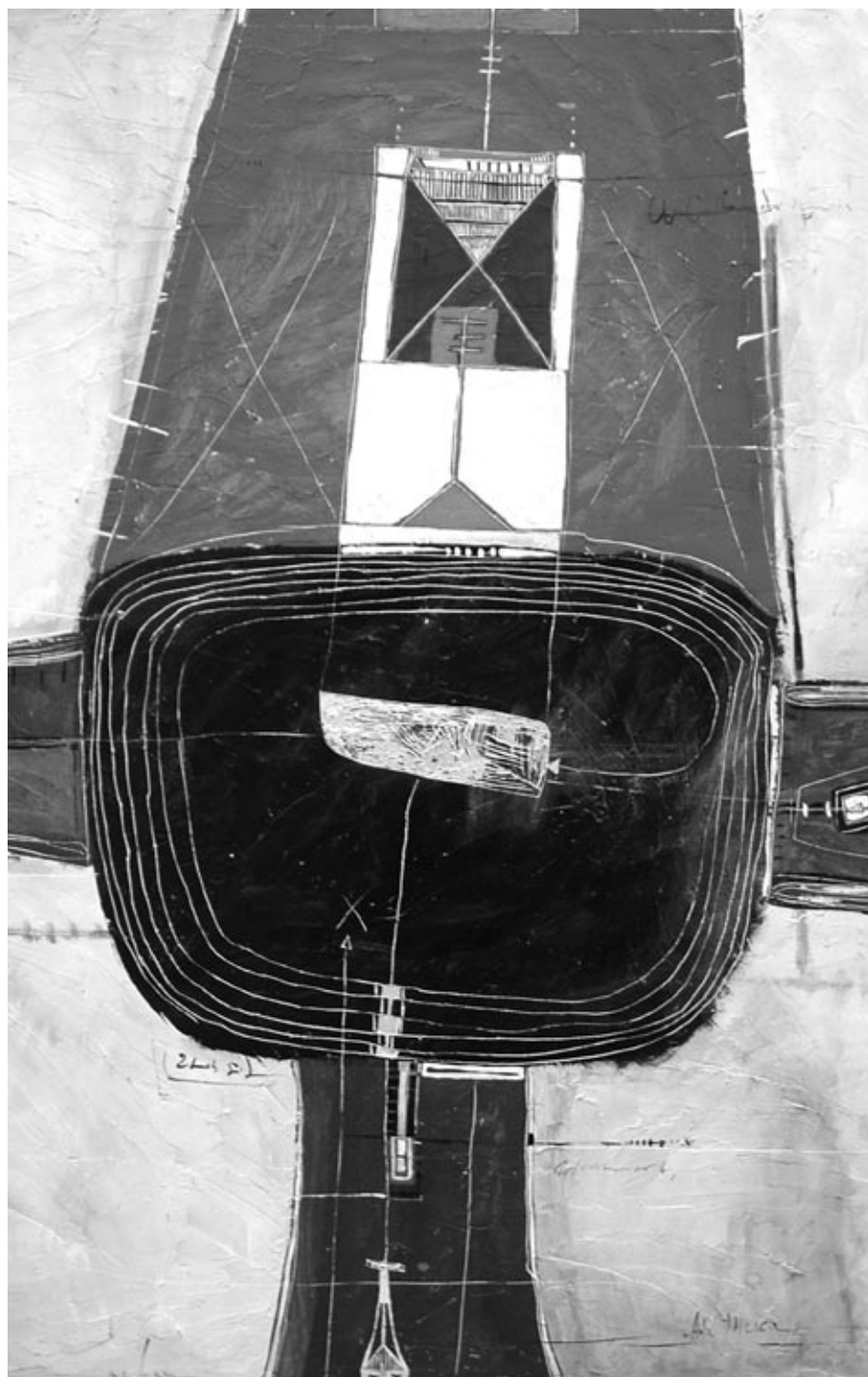
-Pues entonces no tienes corazón, ni eres hombre para nada.

-Sí que soy hombre y tengo corazón para lo que sea preciso.

-Pues entonces, ¿qué haces ahí como un marmolillo? ¿No tienes armas? Coge una piedra y rómpele la cabeza al primer francés que se te ponga por delante³⁴.

Diversas novelas más, algunas aparecidas en los primeros meses de este 2008, casi en estos últimos días, merecerían más atención de la que podemos prestarles en esta ocasión, porque se trata de obras narrativas correctamente construidas, con buen estilo, que añaden perspectivas enriquecedoras al suceso popular madrileño y prolongan hasta nuestros días el interés y el rendimiento literario del mismo. Entre las que co-

³⁴ Benito Pérez Galdós, *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, pról. Miguel Artola, Madrid, Espasa Calpe, 2008, pp. 154-156.



Huellas del pasado. Ada Yllescas

nocemos de manera directa, a veces un tanto apresurada por nuestra parte, hay que señalar *Un día de cólera*, de Arturo Pérez-Reverte³⁵, *Dos de mayo de 1808*, de José Luis Olaizola³⁶, y *Vientos de intriga*, de José Calvo Poyato³⁷, la primera aparecida en noviembre de 2007 y las otras dos en abril de 2008. Todas ellas narraciones estimables, como decimos, ofrecen curiosas perspectivas del todavía vigente hecho histórico, cuyo interés aparece renovado y acrecentado por la celebración del actual bicentenario. La novela de Pérez-Reverte ofrece una mezcla de invención y realidad histórica, en torno a un héroe colectivo, que es el pueblo madrileño, mediante un recurso de breves secuencias narrativas que recuerda a obras fundamentales de la tradición hispánica, como *La colmena*, de Cela, en tanto que el libro de Calvo Poyato presenta una trama semidetectivesca en torno a una sociedad secreta y a un asesinato, todo ello situado en los días previos al luctuoso suceso madrileño. Olaizola ofrece, en contraste, una narración de personaje biográfico, Jacinto Díaz Ramírez de Bermejo, natural de Castuera, en Badajoz, que cuenta en primera persona su relación con su paisano Godoy, presentado aquí con rasgos más bien positivos, porque ayuda al protagonista en su carrera cortesana, y que pretende demostrar o al menos contradecir al conde de Toreno, en su historia de 1835, sobre todo en lo referido a los amores del Príncipe de la Paz con la reina María Luisa. Se trata de un relato compuesto cuando el protagonista es un hombre mayor, que ronda ya los cincuenta, y que recuerda etapas fundamentales de su vida, como el motín de Aranjuez y la revuelta popular de Madrid; ofrece así algunos puntos de contacto con el episodio nacional de Galdós, aunque la narración no es completamente lineal sino que ofrece alguna prolepsis o anticipación, como cuando Jacinto va a entrevistarse con Godoy, exiliado en París, donde le pide al político que escriba sus memorias.

Como hemos podido comprobar en este breve e incompleto repaso, a lo largo de los dos últimos siglos, muchos escritores españoles han prestado singular interés a aquel suceso que marcó el comienzo del fin del imperio napoleónico y que también marcó la sensibilidad española con una fuerza singular. De ello son testigo los numerosos textos que hemos ido recordando, de desigual valía e interés obviamente, pero sin duda merecedores todos ellos de seguir perviviendo en la memoria colectiva de todos nosotros, los españoles del siglo XXI.

³⁵ Arturo Pérez-Reverte, *Un día de cólera*, Madrid, Alfaguara, 2007.

³⁶ José Luis Olaizola, *Dos de mayo de 1808*, Barcelona, Ediciones B, 2008.

³⁷ José Calvo Poyato, *Vientos de intriga*, Barcelona, Plaza y Janés, 2008.

APÉNDICE

EL 2 DE MAYO DE 1808 EN LAS MEMORIAS DE LA CONDESA DE MERLIN³⁸ [María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, La Habana, 1789 - París, 1852]

La abdicación de Carlos IV ha sido presentada de forma diferente, según el grado de los intereses que se juzgan. Así, el emperador Napoleón pretendió, para destronar al joven rey, que había tenido como causa el tumulto popular, mientras que los partidarios de Fernando, para legitimar su advenimiento al trono, la consideraban libre y decidida, desde hacía mucho tiempo, en el espíritu del rey. Lo que hay de verdad es que la abdicación de Carlos IV fue el efecto de una de esas causas ligeras y mínimas que cambian a menudo a los estados.

El 18 de marzo, después de los primeros desórdenes de Aranjuez, como el pueblo gritaba *muerte a Godoy*, el rey, según el consejo de uno de sus ministros, don José Caballero, hizo publicar un decreto por el cual retiraba el mando de los ejércitos de tierra y mar al príncipe de la Paz, y lo mandaba al exilio, dejándole la elección del lugar de su residencia. Seguidamente Carlos IV se encerró en su gabinete con el señor Caballero y le confió la resolución que había tomado de partir, durante la noche, para Andalucía.

Esta noticia llenó de terror al ministro... El príncipe de la Paz había desaparecido; se le creía huido. La debilidad del rey con respecto a su favorito, los pesares que experimentaba a causa de la severidad que había usado con él, la esperanza que tenía de encontrarlo..., todo hacía temer a don José Caballero una reunión que, sin ninguna duda, hubiera sido seguida de su propia pérdida... Tomó inmediatamente partido. Agrandó a los ojos del rey la alarma pública, le hizo ver la imposibilidad de partir, los desórdenes que vendrían, y se apoderó tan bien de su espíritu que le hizo consentir en su abdicación.

Esta resolución no fue conocida por la reina hasta algunas horas después, y le causó la pena más viva. La señora de Flores Varela, dama de palacio, entró en casa hacia las ocho de la tarde, y la encontró en un canapé, la ropa y los cabellos en desorden: "Flores Varela, ¿sabes que Caballero nos ha asesinado? Ha hecho abdicar al rey... ¡Oh, si yo hubiera estado allí!... ¡Antes ceder la vida que la corona!... ¡Pero el rey!... ¡El rey es tan débil!... ¡Oh, si yo hubiera estado allí!...". Y se retorció las manos derramando lágrimas amargas...

³⁸ *Souvenirs et memoirs de Madame la Comtesse Merlin, publiés par elle même*, Paris, Charpentier, 1836, II, pp. 57-98 (traducción nuestra).

Parecía evidente que el príncipe de Asturias no tuvo conocimiento de la abdicación de su padre hasta después del suceso. Sin embargo, uno de los primeros decretos que firmó confería el toisón de oro al señor Caballero; porque él sabía que le debía la corona.

Por la noche, cuando la corte estaba reunida, Carlos IV, dirigiéndose al Nuncio del papa, Monseñor Gravina, y el embajador de Rusia: -“¿Saben, señores, les dijo, que no he hecho jamás nada con mejor ánimo?”.

Como tenía, desde hacía mucho tiempo, la imposibilidad de escribir, a causa de sus dolores reumáticos, añadió: “En fin, mi alegría es tal que me hace recobrar fuerzas para firmar mi abdicación con mi propia mano”.

Muy poco después de su llegada al trono, Fernando nombró al general O’Farril, aun convaleciente, director general de artillería y, pocos días después, ministro de la guerra.

El príncipe Murat entró en Madrid el 23, a la cabeza del ejército francés; pero sus instrucciones no se encontraban ya en armonía con los sucesos acaecidos cuatro días antes. Según los cálculos del emperador Napoleón, la familia real debía estar huida y quizás embarcada para América. El gran duque de Berg, al llegar a la capital, no tenía más que recoger, en su nombre, el fruto de su política y aprovechar las faltas de nuestra corte. La nación, irritada y fatigada de un gobierno imprevisor y estúpido que, después de haber comprometido su existencia, se salvaba y la entregaba, por así decirlo, cobardemente en manos de los extranjeros, debía recibir con los brazos abiertos al ejército francés, y entregarse a discreción a un hombre que, solamente él, podía regenerarla, demasiado feliz con recoger algunas migajas del gran banquete de la civilización en el que Francia ocupaba una de las primeras plazas desde hacía tanto tiempo.

Pero, en lugar de esto, este mismo pueblo, por un acto enérgico, acababa de provocar la abdicación de Carlos IV. Su hijo, joven, amado por los españoles, con el amor conmovedor y exaltado que inspira la desgracia, subía al trono, lleno de esperanza y de futuro. La nación, tan orgullosa como ignorante, lejos de mendigar la férula de sus vecinos para aprender a vivir, se sentía humillada por la idea de verse imponer la felicidad como un yugo; y Murat, escoltado por la palabra *regeneración*, fue recibido en Madrid con desconfianza y odio.

El emperador Napoleón desconocía completamente el carácter español y, según pienso yo, su ceguera fue de alguna manera voluntaria. Habitado a triunfar en todo y absorbido por la idea fija de apoderarse de España, quiso allanar los obstáculos por el único medio de su voluntad. Lanzó lejos de sí, sin examen, todo lo que le podía detener; no quiso ver el carácter nacional tal como era, porque habría perjudicado a sus intenciones, y pensó que haciendo poco caso de los hombres se conseguía

siempre controlarlos. Pero hasta entonces no había tratado más que con naciones organizadas que, en la mayoría de las ocasiones, al comunicarles sus luces, se les había comunicado sus vicios y había borrado, por así decirlo, su carácter nacional por frotamiento. Lejos de eso, España, en la que la libertad de prensa era desconocida, en la que los libros y los periódicos extranjeros estaban prohibidos, en la que raramente el viajero se decidía a penetrar, España estaba falta, en verdad, de la mayoría de los adelantos de la civilización; pero se conservaba, por así decirlo, virgen en su naturaleza como en su ignorancia. Sus costumbres y sus altas cualidades nacionales se encontraban aún puras y en toda su energía, como esos frutos que están un poco amargos antes de haber alcanzado la madurez, pero cuyo jugo promete al que los sepa coger a tiempo sabor y perfume. Sobrio, paciente, desinteresado, despreciador del lujo, con el que no sabría qué hacer, el español era difícil de seducir. Severo y poco pródigo en palabras, se liga al fondo de las cosas y hace poco caso de las apariencias. Los hermosos discursos y las palabras con efecto hacen poca impresión en él; incluso sus defectos llevan la impresión de los sentimientos fuertes y elevados de los que se nutre. El primer mendigo tiene el honor de su nombre, como si figurase en la cima del más noble de los árboles genealógicos. Shakespeare ha dicho en alguna parte: *Me gusta el orgullo español, incluso cuando el vaso se desborda*. Y tenía razón, porque este orgullo sin vanidad es a menudo la fuente de grandes virtudes.

Juzgo aquí el carácter español tal como era antes de la primera invasión de los franceses. Desde aquella época, la impresión producida por el contacto con los extranjeros ha podido producir una alteración más o menos sensible, particularmente en alguna clase. Su presencia, en momentos de desorden, su estancia en España, demasiado corta para poder fundar ni consolidar nada, los males y la desmoralización que acarrea tras sí el estado de guerra, las ideas y los principios sembrados, aquí y allí, por estos extranjeros en un terreno inculto y sin preparación, no han producido más que falsos gérmenes. Finalmente vertieron a manos llenas sobre España una gran partida de inconvenientes de la civilización, sin haber podido implantar sus beneficios. Pero la masa del pueblo es siempre la misma: sus costumbres y sus cualidades se conservan fielmente. Ninguna nación ha reunido más hermosos elementos de felicidad, ni tantas ventajas para llegar a ser grande y fuerte. La naturaleza del suelo, la independencia de su posición, el carácter, las virtudes nacionales, todo debería conducirla fuera de la triste esfera en la que languidece. Pero es, desde hace mucho tiempo, la prueba evidente del poder y la funesta influencia que ejercen sobre los pueblos los malos gobernantes³⁹.

³⁹ [Nota de la autora] Desde hace seis meses que estas reflexiones han sido escritas, los sucesos han transcurrido rápido. Las nubes se amontonan de nuevo, la tierra tiembla, la tempestad se aproxima... El porvenir de España es aún incierto, amenazador. En medio de este caos de temor y de esperanza, ¿cuáles son los elementos más temibles

El rey, llamado al trono con uno de esos raros entusiasmos de buena calidad, hizo su entrada en la capital, acompañado solamente de su guardia, y se entregó así al ejército francés, que ocupaba Madrid y sus alrededores.

El joven monarca, privado de todo lo que constituye la fuerza y la independencia de las naciones, y de acuerdo con el consejo de sus ministros, sintió la necesidad de apoyarse en la mano todopoderosa del emperador Napoleón, que no tenía ninguna queja personal contra él; tomó la resolución de conquistar su amistad a fuerza de confianza y de lealtad.

Mi tío O´Farrill le comprometió para que enviase a su padre una carta para el emperador, que, rogándole renovase con su hijo las lazos fraternos que unían a las dos naciones, pareciese una prueba de la sinceridad de su abdicación. El general O´Farrill, al darle este consejo, parecía prever la partida que el emperador intentaba sacar del acto que Carlos IV acababa de hacer después del movimiento popular.

Efectivamente, el gran duque de Berg y el embajador de Francia no quisieron reconocer al nuevo rey antes de haber recibido noticias del emperador.

Entre tanto, el general en jefe envió una guardia de honor al Escorial, donde el rey Carlos y su mujer se habían retirado; no quiso tratar más que con él, manifestó el más grande interés por el príncipe de la Paz, y sugirió a la reina algo que su relación con el favorito no hubiera osado hacerle concebir: la posibilidad de devolverle la libertad al prisionero.

El general Savary llegó a Madrid para felicitar al joven rey de parte del emperador, pero no le trajo ninguna carta de éste último. Después de la audiencia, le aseguró al rey, en privado, que Napoleón estaba en camino hacia Madrid y lo comprometió vivamente para ir a su encuentro, ofreciéndose a acompañarlo. El rey, animado del deseo de agradar a Napoleón, lo consintió; y desde ese momento, cosa rara, se encontró en medio de su reino, rodeado de su pueblo que lo adoraba, se encontró, digo, prisionero del emperador bajo la custodia de su agente.

Como la ausencia del rey debía ser de muy corta duración, propuso al general O´Farrill que se pusiese a la cabeza del ministerio y se entendiese con el príncipe Murat para los asuntos del servicio; pero el general le dio las gracias haciéndole observar que, en circunstancias tan difíciles, sería más conveniente colocar a la cabeza del gobierno a un príncipe de

para la libertad? – Los amigos imprudentes de la misma libertad, los falsos hermanos que, viendo entreabrirse las puertas del templo por sí mismas, suben por las escalas, rompen los cristales y se precipitan en el santuario, sin duda para despojarlo en su provecho y penetrar los primeros en él...¡Dios todopoderoso, no permitas tal profanación! ¡Salva la patria!

su familia, lo que no le impediría, a él, pagar con su persona, como el bien público lo exigiera.

El 9 por la noche, estábamos muy tristes. El rey debía partir al día siguiente, y, sin prever precisamente las consecuencias de esta marcha, la desconfianza que comenzaba a introducirse en los corazones, la dirección de los sucesos sobrevenidos en pocos días imprimía una especie de inquietud secreta en el espíritu de cada uno. Hubiéramos podido creer que estábamos bajo la influencia del fluido eléctrico un instante antes de la tempestad.

Mi tío fue llamado al palacio. A su vuelta, supimos que un incidente imprevisto había conseguido hacer cambiar de resolución al rey y al emperador con respecto a la partida: era la petición que acababa de hacer el general Savary de la persona del príncipe de la Paz, en nombre del emperador. Fernando lo había rehusado, reservándose tratarlo él mismo con el emperador, cuando se reuniesen. El rey partió, no dejando a la junta más que instrucciones muy lacónicas, y que se reducían, en gran medida, a sacrificar todo a la buena armonía entre el gobierno y el jefe del ejército francés.

Fue entonces cuando el patriotismo y la virtud del general O'Farrill alcanzaron su máxima expresión. El coraje personal es una noble cosa, pero cuerpo a cuerpo la lucha es igual: la consciencia de la propia fuerza, el instinto de la conservación, sostienen, embriagan y hacen la defensa obligada y, por decirlo así, inevitable. Además, la voz del honor habla tan alto en el oído del hombre, los deberes que se impone son tan elevados, su castigo tan cruel, que, delante de él, el amor a la vida se descarta, se reduce a nada... Y el hombre será siempre altamente considerado, cuando sepa preferir una creencia a su felicidad o a su vida; pero cuando en frente de una fuerza moral no hay otra defensa que la firmeza de alma, cuando a las agresiones de un poder no oponga más que su pecho sin defensa y su amor ardiente por la patria, cuando al fin vea cernerse sobre él y alrededor de él una tempestad de pasiones turbulentas y que él espera firme, inmutable como la verdad, calmado como la justicia..., entonces el hombre se desata de su propia envoltura y se aproxima a la divinidad.

Tal era el general O'Farrill, en aquella época de desgracias: su conducta en todos los instantes fue admirable y no será jamás olvidada de los que se vieron obligados a seguirla a continuación.

Apenas Fernando había abandonado Madrid cuando el príncipe Murat tomó una actitud hostil y arrogante. Veinticuatro horas después, y sin tener en cuenta el rechazo del rey, pidió a la junta que le remitiera, sin tardanza, al príncipe de la Paz. La junta no quiso consentirlo, y se mantuvo durante algún tiempo contra las amenazas que le atrajo este rechazo; pero el rey lo prometió al emperador y fue preciso ceder.

El marqués de Castelas, gobernador del castillo de Villaviciosa y comandante de las tropas que guardaban a Godoy, pidió y obtuvo del infante don Antonio que los guardias de corps no serían obligados a entregar al prisionero a las tropas francesas; este asunto fue confiado a las milicias provinciales. Desde ese momento, la animosidad contra los franceses se hizo general. El príncipe Murat, cuyas maneras y aspecto teatral habían chocado desde el comienzo con la gravedad española, se atrajo la enemistad de la nación inmiscuyéndose en los asuntos que guardaba como propios y arrancándole con altivez el derecho de juzgar al prisionero. Inmediatamente después de la entrega del príncipe de la Paz, el gran duque de Berg hizo comparecer al general O'Farrill; se quejaba a él del odio que los habitantes de Madrid tenían a los franceses, y añadió: "Además, general, este estado de cosas no debe durar, y yo os aseguro que el emperador no reconoce a otro soberano, en España, que a Carlos IV. He aquí la proclama que debe ser fijada mañana en las calles de Madrid.

- Está bien, príncipe, puede publicarla, pero *no será obedecida ni por parte del gobierno ni por la nación.*

- Yo sabré hacer marchar al uno y a la otra.

- Podrá hacerlo, pero por la fuerza. La nación ha reconocido a Fernando como rey, según las leyes del reino; no se convertirá en perjura.

- Utilizaremos el cañón y las bayonetas, si no quiere obedecer.

-Vuestra alteza puede recurrir inmediatamente a esos medios; la proclamación o el cañón tendrán el mismo resultado.

Es así como se nos debía tratar a continuación. Pero los detalles tan curiosos de este asunto no entran en el cuadro de estos recuerdos.

Así, cuando el rey no había llegado todavía a Vitoria, ya el príncipe Murat había pisoteado su autoridad y la había destronado. Esta política, a paso de carga, desveló demasiado pronto a Madrid el plan del emperador y la recepción que preparaba a Fernando; pero no había ya tiempo de detener su marcha. La policía francesa interceptaba la correspondencia y era demasiado tarde para prevenirle. Sin embargo, la junta obtuvo del ejército francés: 1º que detendría las medidas violentas; 2ª que el rey Carlos comunicaría al gobierno una declaración directa de su intención de retomar la corona. Esta declaración, una vez hecha, sería enviada al rey Fernando, y la junta continuaría gobernando en su nombre. Para evitar la agitación pública, se acordó guardar el secreto sobre este asunto, hasta la llegada de la respuesta del rey.

En medio de estos debates, el príncipe Murat dio una gran cena a la que los miembros de la junta fueron invitados. En el momento del postre, el gran duque de Berg se levantó y, según la costumbre, hizo un brindis a la salud del emperador; las autoridades y los oficiales franceses, que se encontraban en la mesa, siguieron su ejemplo. Entonces, don Miguel

de Aranza se levantó a su vez: - "¡A la salud del rey Fernando VII, mi señor!...", dijo. El príncipe Murat guardó silencio y volvió a su sitio, así como el resto de los invitados y el ciudadano valiente que acababa de hablar.

La inquietud general aumentaba. El ejército francés se cansaba del papel político que se le había impuesto y comenzaba, mediante algunos actos de violencia, a irritar a los espíritus ya animados por la desconfianza en sus intenciones. Peleas y muertes de una parte y de otra sirvieron para irritar cada vez más los espíritus. El príncipe Murat, agriado por las dificultades de su posición, se hacía más severo y más exigente cada día; experimentaba, en frente de los españoles, ese desconcierto que inspira, de ordinario, la cara del hombre a quien se ha ofendido o del acreedor que no puede pagar, y buscaba justificar su agresión exagerando las quejas que se le imputaban y que eran en parte el resultado de los abusos del ejército. Así, por ejemplo, cuando el pueblo de Madrid, inquieto y deseoso de saber nuevas de su rey, se dirigía hacia las plazas públicas, o se formaban algunos grupos a las puertas de palacio para preguntar si había llegado algún correo, se calificaba estas reuniones de asambleas sediciosas o de tumultos populares. Se actuaba contra ellos y se les irritaba más.

Por otra parte, los españoles que hasta entonces habían tenido una alta idea de los soldados franceses la perdieron, a la vista de estos millares de reclutas, débiles muchachos de diecisiete años, que Napoleón, con su espíritu erróneo, había empujado hacia España, creyendo que serían suficientes para imponerse a la nación. Este defecto, que rebajaba a sus ojos al ejército francés, contribuyó de alguna manera a animar más tarde la resolución que el pueblo tomó de liberarse.

El emperador Napoleón deseó que se enviase a Bayona cierto número de notables del reino, bajo pretexto del interés nacional. En aquel momento, ni la junta ni la nación tenían el menor conocimiento de lo que pasaba en esta villa desde la llegada de Fernando y de su padre. Este fantasma de la opinión política se hizo patente; pero no pudo ni quiso legitimar, de ninguna manera, el atentado consumado en Bayona. Sin embargo, cada día se veían surgir dificultades nuevas y cada vez más graves.

Bajo el yugo de una responsabilidad tan grande, la junta, sin brújula para conducirse y sin osar lanzar en las provincias la antorcha de la guerra, por el temor de agravar la posición del rey, le mandaba correo tras correo, pidiéndole instrucciones; pero estos correos salían y no volvían.

En esta situación, el general O'Farrill propuso enviar a un oficial inteligente y seguro, que buscara un medio de hablar al rey y trajese sus órdenes. El coronel don José de Zayas fue encargado de esta misión delicada. En respuesta, se recibieron, por medio de un hombre desconocido, dos decretos del rey Fernando, fechados el 5 de mayo.

Entonces todo había cambiado: la jornada del 2 de mayo había pasado y los corderos se habían convertido en tigres.

El primero de mayo, el príncipe Murat declaró a la junta que iba a hacer partir a Bayona a la reina de Etruria y al infante don Francisco de Paula, según la orden que acababa de recibir de Carlos IV. La junta rehusó consentir eso, a menos que se le presentase una carta del rey Fernando. Sin embargo, la reina de Etruria quiso partir, y la junta no pudo oponerse a ello, pero mantuvo lo dicho con respecto al infante. Se reunió por la noche. El príncipe Murat la amenazó de establecer al día siguiente un gobierno militar y de hacer llevar por la fuerza al infante, si persistía en su actitud. Sin poder obtener el consentimiento de la junta, se decidió a hacerlo sacar del palacio durante la noche... ¡Horrible noche para estos hombres de bien que, de hora en hora, de minuto en minuto, hacían esfuerzos heroicos para sostener, una a una, las piedras que formaban el edificio oscilante de su patria! ¡Y una a unas las veían caer y cuartearse el edificio!

Por la tarde del primero de mayo, el pueblo, al conocer la partida de la reina de Etruria, se quedó estupefacto; las calles estaban rebosantes de hombres, pero apenas se intercambiaban algunas palabras; sus sentimientos se encontraban tan de acuerdo que una mirada, un apretón de manos eran suficiente... La vista de un soldado francés les hacía palidecer, pero de rabia y no de temor. Yo estaba en la ventana observándolos y, aunque yo era muy joven, me identificaba con ellos; participaba de su indignación. Me parecía que todos ellos se habían convertido en mis amigos. El sentimiento de la injusticia hacía enrojecer mi frente y sentía batir mi corazón por el santo amor de mi país.

La noche se aproximaba... De repente percibí, en medio de la muchedumbre, un hombre más alto que los otros, envuelto en una capa y con una mirada penetrante, que no se olvidaba más cuando se había visto una vez... Este hombre era don Anastasio. Yo no lo había visto desde la partida de mi tío, que se había salvado de Madrid a Sevilla para no ver a los franceses. Se aproximó al balcón, que no era elevado, y, apoyándose en la reja, adelantó la cabeza y me dijo: "El viento sopla del lado del Puerto de Santa Gloria⁴⁰. La serpiente de la venganza alza su cabeza sobre Madrid... He aquí este paquete y esta reliquia; si yo no vuelvo a reclamarlos de aquí a dos días, guardad la reliquia en signo de amistad y remitid el paquete a S^a M...^{ta}".

Al decir estas palabras desapareció entre la muchedumbre, sin darme tiempo de pedirle otra explicación.

El paquete estaba sellado. La reliquia, con forma de corazón, estaba cubierta de satén verde; una pequeña cifra bordada en plata se encontra-

⁴⁰ [Nota de la autora] Montaña de Asturias desde donde partió Pelayo para combatir a los moros.

ba en el centro. No podía comprender nada de este emblema o, por mejor decir, lo adivinaba sin osar darme cuenta, porque me daba miedo.

Esperé a mi tío para comunicarle este incidente, pero no volvió en toda la tarde y pasó toda la noche en palacio. Durante esta noche, una parte del pueblo, dividido en grupos, se estacionó alrededor del palacio para asegurarse de que el infante no sería llevado antes del día.

Al día siguiente, muy temprano, una muchedumbre de mujeres se dirigió hacia la plaza y los patios del palacio. Sabían que el infante estaba todavía allí y, en su delirio, esperaban impedir que se lo llevaran.

Hacia las ocho, se vio venir un ayuda de campo del duque de Berg; se creyó que llegaba para dar la orden de partida; en seguida estallaron los gritos y el tumulto. El oficial pidió ayuda a una patrulla francesa que pasaba y que no pudo atravesar la muchedumbre sin actuar contra ella. La alarma se extendió, el desorden se estableció en todos los lugares y, en pocos instantes, Madrid ardió... Los tiros, las horribles vociferaciones, los ladridos de los perros espantados, los gritos de miedo de los niños llegaron a la vez a nuestros oídos en el momento en que estábamos desayunando.

Nuestro temor fue grande, pero no inesperado, porque las convulsiones y las catástrofes políticas no llegan nunca sin anuncios previos. Mi tío había partido ya para el secretariado de la guerra, que se encontraba en palacio; nosotros estábamos muy inquietos por saberlo en el centro del desorden.

El ruido de los tambores se oía sin interrupción, acompañado de continuas descargas, porque las tropas españolas y francesas se retiraban con prisa a sus cuarteles respectivos, atacando o defendiéndose. El pueblo, ebrio de rabia y de resentimiento, se lanzaba ciego sobre los soldados franceses, sin tener en cuenta su número; toda arma era buena, cuchillo, navaja, bastón o hacha; y se veía a más de un insensato lanzarse ciegamente en medio de los soldados que peleaban, teniendo por toda arma un puñal o una horca.

A pesar del horror del que estaba transida, me moría de ganas de mirar lo que pasaba en la calle, porque yo era curiosa y nada pusilánime, pero se nos había prohibido aproximarnos a las ventanas. Mi doncella había encontrado un medio de observar lo que pasaba, a través de una reja que daba a la calle de los Panaderos; vino muy excitada a advertirme de que mi tío iba a pasar por la calle, que ella lo había visto a lo lejos. La seguí y me puse en su lugar... No olvidaré jamás el espectáculo que golpeó mis ojos... Unos soldados cargaban a golpes de bayoneta contra hombres, niños y viejos arrodillados, y otros, muchos otros, que los vengaban, acosando a los extranjeros, atravesándolos con sus armas blancas, a derecha, a izquierda, deslizándose sobre ellos...; entre tanto a veinte pasos un pelotón de volatineros asaltaba una casa

de la que habían partido varios tiros y pasaba por la espada a todo lo que se encontraba allí... Aullidos espantosos, exclamaciones de furor, horribles juramentos se oían al mismo tiempo..., y las dos lenguas confundidas eran la expresión de tales desgarros, que se lo hubiera podido tomar por gritos de bestias furiosas, no tenían ya nada de humano... De repente, una muchacha, cogida por un soldado, se lanza al balcón, con la ligereza de una cierva perseguida por una jauría, y con una vivacidad extraordinaria, echa a volar, voltea un instante en el aire, después cae y se rompe la cabeza sobre el pavimento... Pero no sintió dolor..., antes de caer *¡su alma estaba ya en la eternidad!*... ¡Pobre gitanilla!... tan alegre, tan despreocupada de la vida, viviendo el día a día y sin pensar en el porvenir: ¡pobre criaturita! Si tu muerte fue horrible, al menos fue rápida. Pasaste de un mundo al otro tal como habías vivido, sin previsión, y fuiste feliz... Mis rodillas se aflojaban, mis dientes castañeteaban de espanto..., y continuaba mirando.

El general O'Farrill avanzaba lentamente con el señor de Aranza, en medio de la matanza y la inconsecuencia: mi tío tenía medias de seda, zapatos con bucles de oro, sin sombrero, los dos montados en caballos de los guardias de corps, que habían cogido apresuradamente en el patio de palacio. Trataban de restablecer el orden, dirigiendo al pueblo palabras de conciliación y de paz, al mismo tiempo que hacían retirar los desgraciados heridos, los hacían meterse en lugares de refugio por sus mismos camaradas, y a veces también, tal es el imperio de la virtud, por sus propios enemigos... La cabeza venerable de mi tío, su cara tan dulce como una mirada del cielo, calmaban el alma de estos locos y los devolvían a su ser natural. El general Arizpe acompañaba a los dos ministros españoles y usaba de su autoridad para detener el furor de los soldados franceses, que tomaban crueles represalias.

El fuego había cesado. El pueblo se calmaba y comenzaba a retirarse, pero las tropas francesas continuaban impartiendo justicia. Una veintena de catalanes, que llegaban de su país, pasaban por la calle de Alcalá; una patrulla francesa los detuvo; se les registra; estaban armados. El oficial comandante dio la orden de que fuesen fusilados en el mismo lugar... Mi tío, que llegaba en ese momento, atraviesa la muchedumbre y, dirigiéndose al oficial le dice que estos hombres, en razón del oficio que ejercían, estaban autorizados por el gobierno a llevar armas en todo tiempo. Añade a esta explicación todo lo que la elocuencia de su corazón pudo sugerirle, y salva a estos desgraciados... El pueblo y los pobres catalanes aplaudieron, rodearon su caballo, besaron sus pies y los estribos que los contenían, en tanto que él, volviendo su cara venerable hacia esta muchedumbre que acababa de escapar de un peligro tal, les exhortaba, con una voz conmovida, a la prudencia y a la resignación.

Los ministros continuaron recorriendo la ciudad; cuando se aseguraron de que todo estaba tranquilo, volvieron cerca del infante don Antonio,

para exponerle el resultado de su misión. A continuación volvieron al gran duque de Ver y le rogaron:

1ª Que retirase sus tropas de los altos de San Vicente, que ellos ocupaban;

2º Que autorizasen las libres comunicaciones en el interior;

3º Que hiciese cesar todas las hostilidades para conseguir los efectos de la amnistía general.

El duque de Berg lo consintió y la amnistía fue publicada, pero esta promesa fue inmediatamente violada: los arrestos continuaron hasta la tarde, y Murat hizo conducir al Prado, durante la noche, a todos los hombres que había detenido y los hizo fusilar... La detonación resonó en todos los extremos de España e hizo saltar de indignación el corazón de cada ciudadano. La sangre derramada, el incendio, la destrucción, todos los males que surgieron durante seis años de una guerra desastrosa han sido, en parte, el resultado de una tan sangrante y atroz felonía.

Y don Anastasio... Don Anastasio no volvió...

Desde ese momento, Madrid estuvo, por así decirlo, bajo el yugo de los extranjeros.

El 3, el duque de Berg hizo partir al infante don Francisco, y envió a rogar o a ordenar al infante don Antonio que se dispusiese a hacer otro tanto. El infante, abrumado por un peso superior a sus fuerzas y por las emociones de la víspera, no tuvo el coraje de resistirse, y se puso en camino para ir a reunirse con su familia en Bayona. Después de haber dirigido a don Francisco Gil Y...el agradable billete que sigue: "Señor Gil. - Prevengo a la junta de que parto para Bayona por orden del rey. Hago saber igualmente a la dicha junta que continúe siempre sus funciones en los mismos términos y como si yo estuviese con ella. - ¡Dios nos la prepara buena! - ¡Adiós, señores, hasta el valle de Josaphat! - Antonio Pascual". Así partió el último vástago de la dinastía que nos quedaba en España, dejando al gobierno sin fuerza moral para continuar resistiendo a la autoridad francesa. El príncipe Murat pidió, inmediatamente después de la partida del infante, presidir la junta, que lo rehusó. Insistió y volvió a la mañana siguiente para tomar parte en la sesión. El señor de Aranza y el general O'Farrill dejaron de asistir y entregaron su dimisión, que no fue aceptada.

El día 7, el gran duque de Berg recibió, de parte de Carlos IV, su nombramiento de lugarteniente general de su reino. Dos días después, llegó directamente a la junta, de parte de Fernando, el acta de su renuncia al trono a favor de su padre, y una carta por la cual le retiraba los poderes con los que la había investido, dándole las gracias por sus trabajos. Estas órdenes fueron inmediatamente seguidas por la noticia de la renuncia a la corona de España por Carlos IV y toda su familia, a favor del emperador Napoleón.

Así acabó el primer acto de este horrible drama: traición, odio, venganza..., nada faltó allí...; no, me equivoco, no faltó la continuación..., la guerra extranjera, la guerra civil..., ¡guerras sangrientas, terribles! ¡No faltaron los asesinatos, las ciudades saqueadas, el incendio y la ruina de uno de los países más hermosos de la tierra!...

¡Tus designios son impenetrables, Dios de justicia, cuando depositas un poder tal en tales manos!



Albarracín. Julia Hueso

INDIA. LA TIERRA MÁS DESEADA. (EXOTISMO DE LA INDIA EN ESPAÑA. 1840-1930. DEL PINTORESQUISMO AL MITO).

LILY LITVAK
University of Texas

DESDE la antigüedad, el viaje a la India más que un simple trayecto, significaba atravesar un límite simbólico. Se percibe en la gran obra de Camões, *Os Luisiadas* donde desde el primer verso se constata que los portugueses cruzaron un océano por donde nadie más había surcado. Dejaron atrás el lejano Taprobane (Ceylán), y llegarían a la fuente del tiempo, a donde nace el día. Tendrían que pasar el trópico de Cáncer “o limite aonde chega / O Sol, que pera o Norte os carros guía” alejarse del Congo, entrar después de las zonas tórridas, del “termino ardente... Onde o meio du Mundo é limitado,” el ardiente Ecuador, que divide al mundo en dos. Solo después atravesar los “vedados términos” de Adamastor, llegarían a la India.

Puede verse en la gran epopeya, que esos límites que Camões menciona tan a menudo, no eran solo naturales, sino también mentales, intuitos por los mismos viajeros, impulsados por su deseo de trasgredirlos. Por ello terminan cuestionando los varios sistemas de limitaciones que habían formado el cosmos medieval, –las divisiones de la tierra en zonas prohibidas y accesibles, las líneas del zodiaco, el movimiento del sol,– como fronteras que había que traspasar. La “meta” o término del viaje, la India, aparece más que un espacio geográfico, como una compleja idea que denota deseo, conocimiento, aventura, trasgresión de límites. Por fin, en el Canto 7 cuando los exploradores pisan Calicut, esa tierra aparece como la tierra más deseada, la última frontera:

Já se víam chegados junto à terra,
Que desejada já de tantos fora,
Que entre as correntes Índicas se encerra.”¹

ANGÉLICA. REVISTA DE LITERATURA, 12, 2004-2008, pp. 87-113.

¹ Citas tomadas de Luis de Camões, *Os Luisiadas*, Lisboa, Porto Editora, 1980. Véase también Shankar Raman, *Franning India*, Standord, Ca., Stanford University Press, 2002, 29-89.

Las referencias a la India aparecen desde la temprana literatura española. La primera constancia escrita se puede datar al siglo XII; las descripciones del Tibet y Ceilán por el geógrafo Benjamín de Tudela. Se encuentran diversas menciones en *Historia del Gran Tamerlán* de González de Clavijo, en el viaje de Ibn Battuta y el tema aparece elaborado en el *Auto da India* de Gil Vicente. Más tarde, los tópicos asociados con la región; riquezas, telas, maderas preciosas, perfumes, son evocadas por varios poetas, entre ellos Góngora, Quevedo, Calderón de la Barca.

LA INDIA DEL ROMANTICISMO.

En la literatura española del siglo XIX las obras inspiradas en la India no son tan numerosas como aquellas que se refieren a regiones del continente africano, sobre todo Marruecos, pues se favorecieron los espacios que la colonización hacía más familiares o pertinentes. Pero aunque el territorio hindú queda poco singularizado, su representación en el imaginario romántico español es por demás interesante. A pesar de los lugares comunes que se manejaban, esa tierra ofrecía abundantes y originales posibilidades para la figuración exótica; velos de cachemira, riquezas, diamantes, bayaderas... Fueron aprovechadas por José Zorrilla como en "Oriental,"² y más a menudo por Juan Arolas, que conocía bien la literatura de la India, como puede verse en su versión del *Sakuntalá*, y en la gran riqueza léxica de sus poemas para la representación de escenarios costumbres, ropajes, armas y vegetación. En "Mher-ul-Nissa," narra el amor del emperador mogol Selim por la bella esposa del turco Aflcut, y agrega descripciones de la corte, del harem con cinco mil mujeres, cientos de elefantes, la ciudad y el jardín del soberano:

De Selim el poderío
 dictaba la ley suprema
 y era Delhi sobre el Gema
 vergel nítido y sombrío
 de cascadas, ruiseñores,
 palmas trémulas y arbustos,
 grutas de amorosos gustos,
 bellas, cefiros, y flores.³

El autor que más interesa en esta época es Bécquer, quien en su obra monumental *Historia de los templos de España*,⁴ establece un lazo

² "Oriental," José Zorrilla, *Poesias*, Madrid, Espasa Calpe, 1952, 37.

³ *Obras de Juan Arolas*, Madrid, Atlas, 1983 128. 129..

⁴ A principios de agosto de 1857 sale a la luz la primera entrega de la *Historia de los templos*, gracias a la protección de la Reina Isabel II. Las sucesivas entregas van

entre la religión, la arquitectura y la poesía y expresa su admiración a la India que "con su atmósfera de fuego, su vegetación poderosa y sus imaginaciones ardientes, alimentada por la religión, toda maravilla y mitos emblemáticos, ahuecó los montes para tallar en su seno las subterráneas pagodas de sus dioses."⁵ Evoca el templo del Kailâsa en el Himalaya, donde según la mitología reside el dios Shiva, y recuerda las sombras, los muros, las silenciosas procesiones de elefantes y las grutas sagradas de Elora con formas y vida propia, como encarnación de la extraña y salvaje poesía de los *Vedas*.

Bécquer tenía conocimiento de los libros sagrados hindús y de las costumbres de la India, y hay que traer a colación su amistad con Manuel Assas, el especialista en sánscrito, de cuyo nombramiento como primer profesor de esa lengua en la Universidad Central de Madrid se da noticia en septiembre de 1856 en el *Semanario Pintoresco Español*, que también recoge su discurso inaugural sobre el sánscrito, su literatura y los poemas sagrados de la India.⁶ El poeta elabora estas fuentes en tres narraciones. "La creación" y "Apólogo" imitaciones de los poemas antiguos y "El caudillo de las manos rojas." En la primera, titulada "Poema indio," un narrador relata la creación del universo por un descuido de Brahma, y explica las dualidades visibles en el Himalaya, en el Ganges, en las selvas de India, y en el amor que es un caos de luz y tinieblas. "Apólogo" refiere la unión de Brahma y Maya. La que sería su primera leyenda "El caudillo de las manos rojas,"⁷ reproduce la tradición del ídolo del Jaganata⁸ y relata la muerte de Tippot-Dheli, magnífico rey de Orissa, por su propio hermano Pulo-Dheli, que le disputaba el amor de la bella Siannah. El fratricida queda con las manos manchadas de sangre, y para liberarse de esa maldición debe peregrinar en el Himalaya y pasar por varias pruebas a que lo someten los dioses Vishnú, Shiva y Brahma. Asombra su composición de fecha muy temprana, entre 1857

apareciendo con cierto retraso hasta que en noviembre de 1858 quiebra la empresa editorial

⁵ José Enrique Salcedo Mendoza, *Magia y verdad de Bécquer*, Salobreña, Editorial Ahulía, 2003, 81.

⁶ Fimada como F., "La lengua sánscrita en España" *Semanario Pintoresco Español*, No. 38-41, 21 sept 1856, 298-9, 12 oct. 1856, 322-3, 2 nov. 1856, 346-8, 7 dic. 1856, 387- 8. "Discurso" en *Ibid*, No. 38-41, 21 sept. 1856, 298-9, 12 oct. 1856, 322-3, 2 nov. 1856, 346-8, 7 dic. 1856, 387-8.

⁷ La leyenda apareció en el diario madrileño *La Crónica* del 29 de mayo a 12 de junio de 1858. Cuando se incorporó a la primera edición de las *Obras* en 1871 se suprimieron varios capítulos y con ello se ocultó la fuente tradicional. Rubén Benítez, "La elaboración literaria de "El caudillo de las manos rojas," *Estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972, 371-392.

⁸ La palabra jaganata, en Bécquer es una versión castellana de la forma francesa Djagad-Natha.

a los primeros meses de 1858, cuando aún no había gran interés en España por estos temas.

Para elaborar esta obra, Bécquer debió consultar libros de viaje como *Description of the Character, Manners and Customs of the People of India, and of their Institutions, Religious and Civil* (1817) del Abate J.A. Dubois, primera obra de investigación indianista y traducida al español en 1842.⁹ Allí se describen ceremonias hasta entonces desconocidas en Europa, como el sati o sacrificio de la viuda en la pira funeraria, que aparece en la narración de Bécquer. Probablemente también conoció el diario del joven científico francés Victor Jacquemont, que contenía cuidadosas descripciones de piedras, plantas, animales exóticos.¹⁰ Conviene recordar que en 1857 se recibió en Madrid al Maharaja de Tipperah, autor de una historia del Indostán,¹¹ y que durante 1855 aparecieron varias notas en el *Semanario Pintoresco Español* en las que se describen costumbres como la procesión del Jaganata y el sacrificio de los fieles bajo el carro sagrado.¹²

Hay claras relaciones entre la leyenda y el *Ramayana* y el *Mahabarata*, y sobre todo con el episodio de Nala y Dayamanthi publicado en traducción francesa como novelita independiente en 1856.¹³ Por ejemplo, las descripciones polimórficas de los dioses y ciertos episodios, como la aparición de un cuervo con plumas blancas que indica el lugar donde se debe reconstruir el templo. Asimismo la fauna y flora del bosque becqueriano es similar al monte de los açokas del *Ramayana*; magnolias, tulipanes, el bulbul (ruiseñor en lengua persa) que canta sobre los penachos del talipot, y la mención al árbol de la muerte.

En esta leyenda se encuentran datos precisos sobre la zona de Orissa, la peregrinación de los amantes sigue la ribera del Ganges, y se nombran ciudades y regiones, alterando el orden geográfico y adjudicando características que las refieren a comarcas fabulosas y lejanas;

⁹ A pedido del gobernador de Madras, la Compañía de Indias compró este manuscrito inédito en francés a su autor, misionero en Mysore, y se publicó en inglés en Londres en 1817. La versión más completa del libro de Dubois que murió en 1848 se conoció pronto en España en traducción de D. Celedonio de Latreyta, Madrid, Repullés, 1829.

¹⁰ *Journal*, y la *Correspondance de Victor Jacquemont avec sa famille et plusieurs de ses amis pendant son voyage dans l'Inde (1824-1832)*. Paris, Garnier-Fournier, 1841. Jacquemont murió al pie del Himalaya en 1833 y su tumba fue obligado sitio de peregrinaje entre los románticos

¹¹ "Revista de la semana," *Museo Universal*, I, No. 17, 1857, 135-6.

¹² "Puri y la fiesta del Roth en 1849," *Semanario Pintoresco Español*, No 49, 2 diciembre 1855, 385..

¹³ Versión de Edouard Foucau, auspiciada por la Sociedad Asiática de París, 1856, después publicada con un extenso comentario de Lamartine. El final es lo que más difiere, en la historia hindú el dios perdona al príncipe, en la leyenda Pulo se suicida frente al ídolo clavándose su propia espada.

Cachemira es rica en seda, Siam en oro, Catay en cedros, Lahore en elefantes, Ormuz en perlas, Nepal tiene llanuras inmensas, Benares bellos alcázares. El poeta conoce nombres de ríos y accidentes geográficos y parece que inventa algunos: Jawkior, Kian-Gar, Sen-Wads. Cita nombres de plantas y animales específicos: canela, sicomoro, aloe, baobab y el típico "penachudi" talipot, conocido por su uso como parasol o abanico. Entre la fauna menciona tigres, chacales, leopardos, leones, elefantes, búfalos, tortugas; a veces trasfigurados como los "dromedarios de zafiros," y reúne al cóndor, extraño a esa selva, y al pavo real, representativo y simbólico.

Llaman la atención las vistosas y pintorescas descripciones; el caudillo lleva el cabello adornado con la roja cola de un ave, una tortuga de oro colgada al cuello y un puñal con mango de ágata oculto en el manto amarillo que envuelve su cintura. En una cámara del palacio iluminada con antorchas y perfumada por pebeteros destaca un lecho de seda sobre diez pieles de tigre. Mil bocinas de marfil anuncian la cacería; abren paso a ocho elefantes que conducen la tienda del príncipe y a veinte rajhas con deslumbrantes armas. Hay menciones a ceremonias sagradas; peregrinos que acuden a las fuentes del Ganges para expiar sus culpas, bayaderas que bailan en los templos al son de címbalos, bramines adivinos que tienen poder sobre las bestias y las aguas y suben a las torres de las pagodas para soplar el caracol sonoro.

El paisaje está impregnado de significaciones. Figura a diversas horas del día y de la noche con una paleta que privilegia los colores evanescentes, atravesado por la tempestad, la calma o el silencio. Pero poco tiene que ver con las acotaciones pintoresquistas de los otros románticos. Luces, sonidos y sensaciones imparten significaciones al paisaje y producen una atmósfera sensual y misteriosa que subjetiviza la escena y la proyecta de manera simbólica. Por ello, como indica Rubén Benítez "El caudillo de las manos rojas" queda como expresión única y sobresaliente en la literatura española de la época y no es de extrañar que los modernistas hayan leído esta leyenda con entusiasmo.

LA INDIA Y EL FIN DE SIGLO ESPAÑOL

Con el rechazo del mundo moderno, los mitos antiguos hicieron su reaparición triunfante en el fin de siglo. India se convirtió en el centro místico de la intelectualidad europea. Inspiró a Verhaeren, a Moréas, a Cazalis, que adoptó un nombre hindú: Lahor. Su poema "Kali," describe a la diosa en el nicho de un templo de columnas rojas rayadas de negro y rodeadas de exuberante vegetación. Laforgue expresó su melancolía en *Complainte des voix sous le figuier boudhique: Le Voluptuantes*, y Villier de L'Isle Adam en *Akdysseril*, escenificada en Benares, así como un ca-

pítulo de *M. Phocas* de Jean Lorrain, que pasó a integrar el brevario del exotismo mórbido de los decadentes, fascinados por los funerales, donde el humo de los cuerpos quemados se mezcla con el perfume de las flores.

En España influyeron los pintores simbolistas que buscaban algo más allá de Grecia, congelada en el arte académico y del trillado exotismo musulmán. Sabemos que Moreau había leído varias obras relacionadas con la India,¹⁴ y que a menudo acudió a las imágenes de la revista *Le Tour du Monde*. De allí tomó detalles de ropa y arquitectura, elefantes enjorjados y diosas lascivas que usó para obras como *Le Triomphe d'Alexandre* y para fondos de escenas mitológicas, como las flores y figuras de las columnas que rodean a Júpiter y a Selena.

No fue el único artista que acudió a estos temas, también lo hicieron Mucha, Kupka, Paul Ranson y el norteamericano Elihu Vedder. El español Eduardo Chicharro siempre se había sentido atraído por la India, se apasionó por los himnos védicos, los poemas de Vyasa y Valmiki, así como por la interpretación religiosa de la naturaleza y las guías eróticas. Su poeta favorito había sido Rabindranath Tagore, le había causado una profunda impresión la leyenda de Buda interpretada por Schuré.¹⁵ En sus viajes a Suiza, Austria, Alemania y París se familiarizó con la escultura y miniatura india y con esos conocimientos documentó el cuadro que en 1922 alcanzó la medalla de honor de la exposición Nacional de Bellas Artes: *Las tentaciones de Buda*. En él resumía el triunfo de Buda sobre las pasiones humanas, al resistirse a las hijas de Mara, las apsaras, de belleza sinuosa, grácil y enigmática; el Deseo, la Concupiscencia

que flota en el aire, con su cuerpo, mitad pantera y mitad de mujer; la Ternura, tendida a los pies del extático, con soñador abandono; la Voluptuosidad, también tendida, mostrando toda su ardiente belleza; La Pereza, acechando medio oculta... La Adulación y su hermana la Lisonja, que se inclinan reverentes, con las manos en alto; Laksmi, la Venus India, irguiendo sobre el elefante sagrado blanco su arrebatadora figura, apartando el manto con sus dos manos, mientras con los otros dos brazos parece invitar a las caricias... tras ella, dos tañedores de flautas y pandero marcan el ritmo de la danza de una bailarina que se retuerce en lúbricas contorsiones, todo ello reforzando el erótico asalto

¹⁴ *Histoire et figures des dieux des indiens*. Tenía en su biblioteca además de una colección de acuarelas indias, *Les Civilisations de l'Inde* (1887), de Gustave Lebon hermosamente ilustrado y de tono filosófico y *The Rock temple of Elephanta or Ghârâpurî* de James Burges (1871). Lily Litvak, *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*, Madrid, Taurus, 1986

¹⁵ Aguilera, E.M., *Eduardo Chicharro*, Barcelona, Iberia, s.d..15, Lola Caparrós Masegosa, *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*, Granada, Universidad de Granada, 1999, 128.



E. Chicharro. *Las tentaciones de Buda*. (1922)

con la seducción del baile y la música... Y Buda, insensible a todas las promesas de sensualidad de las infernales criaturas... repite siempre inmovible: –Mujeres, no sois más que sombras,... Mujeres, no sois más que sombras.¹⁶

El español-cubano Federico Beltrán Masses, cronista de la belle époque, que retrató a reyes, millonarios e ídolos de la pantalla como Rodolfo Valentino y Pola Negri, también estaba fascinado por el exotismo erótico. Su *Invocación a Lakmy* (1914) presenta a la diosa hindú, esposa o aspecto femenino de Vishnu, y símbolo de la naturaleza en un jardín nocturno, al lado de un pavo real, y un joven con turbante que toca la guitarra. El pintor había conocido y retratado en París al Maharajah Sukhjit Singh de Kapurthala, así como a su esposa Anita Delgado o Prem Kaur. Durante las poses, el príncipe le había hablado de su tierra, y ello lo animó a emprender el soñado viaje en 1927.¹⁷ Empezó su

¹⁶ *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1922*, Madrid: "Mateu" Artes Gráficas, 1922, cit. Lola Caparrós Masegosa, Op. cit., 54-5

¹⁷ Había tenido una invitación anterior de la Cruz Roja para visitar India. Manuel Mujeriego Botella, "Pintor de almas en la moderna Babilonia. Tardosimbolismo y déco en la pintura de Federico Beltrán," *Espacio, Tiempo y Forma Serie VII, Historia del Arte* t 13, 2000, 509-540. Contenido Digital de la Biblioteca de la UNED, y Catálogo de la exposición *Federico Beltrán Masses*, Castellón, Bancaja, 2007.

recorrido en Colombo y visitó Madras, Madurai, Trichinopoly y Benares. No hablaba inglés ni ningún idioma local y en unas cuartillas de papel que usaba para comunicarse, anotó sus impresiones. A su vuelta a París ejecutó cuadros como *Bailarina de Ceilán* (1934) que forma parte de su colección de mujeres fatales.

Igualmente influyeron en la sensibilidad finisecular los escritores, como el gran divulgador del exotismo, Théophile Gautier, autor de la novelita *Eldorado* (1837), difundida hacia mediados de siglo con el título de *Fortunio*. Fueron muy leídos por la generación finisecular Laforgue, Villiers de l'Isle Adam, Verhaeren, Moréas y Jean Lorrain cuya descripción de Benares en *M. Phocas* fascinó a los decadentes. También se apreciaron obras dirigidas a un público mayoritario: *Kim* y *El libro de las tierras vírgenes* de Kipling, así como *Aventuras de cuatro mujeres y un loro* de Alejandro Dumas, *La Casa de vapor. Viaje a través de la India septentrional* (1879) y *La vuelta al mundo en 80 días* (1873) de Julio Verne, y no se puede dejar de mencionar la tan leída y traducida novela de Eugenio Sué, *Le Juif errant* (1844-45), donde uno de los personajes; el príncipe Djalma, abandona su India natal después de que los ingleses le roban su patrimonio.¹⁸

El color local inspiró en España artículos y ensayos sobre fakires y elefantes, fábulas, leyendas y crónicas de viaje, ballets y exposiciones de telas y brocados de oro. En algunas narraciones se quería captar una forma de pensar hindú, como en el cuento "Saktivara y Yadbivicheja" de Pedro Moles,¹⁹ donde se enseña que el mundo es pura ilusión, y que el bien soberano sólo se encuentra en la beatitud pasiva del Nirvana. La India esotérica, que tanta influencia tuvo en el pensamiento ocultista de la época es el tema de la novela *El idilio del loto blanco* de Ramón Maynadé, fundador de la Biblioteca Orientalista.²⁰ Desde 1857, el periodismo había mantenido informado al público sobre la rebelión de los cipayos contra la Compañía de las Indias Orientales, tema de *El dragón de fuego*, drama en tres actos y un epílogo de Jacinto Benavente, estrenado con gran éxito en el Teatro Español de Madrid en 1904. El título es el nombre que se dio al eclipse solar observado en la ciudad de Khanpur y signo simbólico para el levantamiento.

¹⁸ Catherine Champion, "L'Image de l'Inde dans la fiction populaire française aux XIX et XXe siècles," eds. Denys Lombard, et al. *Rêver l'Asie. Exotisme et littérature coloniale aux Indes, en Indochine et en Insulinde*, Paris, Éditions de L'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1993, 43-68 y Catherine Champion, "L'Imaginaire tropicale: Le paysage indien dans les romans populaires française (1880-1920)," ed. Catherine Weinberger-Thomas, *L'Inde et l'imaginaire*, Paris, Éditions de L'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1988, 91-124.

¹⁹ *Pèl & Ploma*, Julio, 1901, 51-4.

²⁰ Serializada en *Sophia* 1900-1901.

Para los exotistas, la India era un inmenso territorio de vagas fronteras, caracterizado por tópicos; joyas fabulosas, fieras, palacios de ensueño, vegetación extraordinaria, dioses con múltiples miembros..., temas que se hicieron accesibles en Europa a través de tarjetas postales e imágenes de las revistas ilustradas, donde se lleva a cabo la escenificación de una alteridad codificada y fija. Encontramos un buen ejemplo de ello en *Garuda o la cigüeña blanca* donde Valera describe un aposento amueblado y adornado con raros y pintorescos objetos de pedrería, oro y marfil, obras de porcelana y jaspes rarísimos que exhiben diversidad de colores y formas de una extrema profusión. El pasaje está subordinado a un hecho cultural que orienta los contenidos hacia la India exótica, pues la descripción se completa con la mención a un grupo de ídolos de extrañas formas que "caracterizaban la estancia," Agni, dios del fuego, Kamala o Kamela, Venus de la India, Indra, Varuna y Trimurti.²¹

En la novelita de Cristóbal de Castro *La gacela negra*,²² aparecen santones, bonzos, grishastas, y la extrañeza casi mágica de la atmósfera es producto de un exotismo que no es sólo horizontal o espacial sino también vertical y temporal pues nos lleva al antiguo reino. Este efecto aumenta por las sugerencias lingüísticas de una fraseología ampulosa y llena de voces extranjeras, reales o inventadas, que pretenden imitar el estilo oriental, como un hablar sentencioso y lleno de misterio. De allí el empleo de una escritura que comprende enumeraciones, explicaciones, nombres exóticos de personas, lugares, animales, instituciones, mitos, dioses. En la época se apreciaban estos vocablos por su valor de documento celosamente perseguido que en ocasiones pretendía exhibir una rica documentación, pero sobre todo por su función trasmutadora de la realidad, y su rareza lexicográfica que actúa como fondo de cultura colectiva y lejana. También puede verse en "Bestiario," donde Valle menciona a un elefante de la India que mora en los bosques sagrados de Anam, y a un fakir ebrio de baham,²³ palabra de significado oscuro, pero cuyo valor ideológico está desde un principio eclipsado por la sensación de anomalía.

En ciertos casos, el exotismo se basa en la relación de costumbres totalmente diferentes de las europeas que provocan horror o indignación

²¹ Juan Valera, "Garuda o la cigüeña blanca," *Obras Completas*, I, Madrid, Aguilar, 1947, 1198.

²² Cristóbal de Castro, *Novelas escogidas*, Madrid, Crisol, 1960, 245. Esta novela se publicó originalmente en 1924, Madrid, Prensa Gráfica, 1924. Castro es también autor del poema "El fakir" recogido en su libro *Las proféticas* (1919) véase *Poesía lírica de Cristóbal de Castro*, edición, introducción y notas de Antonio Cruz Casado, Córdoba, Diputación Provincial/ Iznájar, Ilmo. Ayuntamiento, 1996, 245-247.

²³ *La pipa de Kif* (1919), *Obras Escogidas*, Madrid, Aguilar, 1967, 1289.

moral como al relatar el sati o incineración de las viudas y lugares como:

las Torres del Silencio que me causó horror. Es un lugar exclusivamente Parsi, pues es su cementerio; los Parsis no entierran a sus muertos sino que dejan sus cadáveres sobre un mármol en esas torres enormes, que son cinco y dominan la ciudad de Bombay. Los buitres y cuervos se abalanzan sobre ellos y los devoran en segundos, los huesos que sobran caen al mar desde esas altas construcciones, arrojados por unos hombres a los que llaman “los conductores de los muertos” y que son los únicos que tienen derecho a manejar los cadáveres. Estos hombres son criados para eso y nadie se relaciona con ellos. Me horroricé mucho, porque el olor era tan nauseabundo que me hizo vomitar y el espectáculo era trágico y sin parecido alguno a otras costumbres del mundo.²⁴

La fauna es igualmente fabulosa e incomprensible:

El elefante, cuyo color es negro y en tamaño supera a los de Siam, puesto que mide hasta dos metros y medio de altura, ciervos, gamos, búfalos, y en número infinito los monos, [...] considerable es el de los osos, chacales, ardillas, jabalíes, cocodrilos, y extraordinario el número de tortugas, sobre todo hacia el norte, donde las conchas se confeccionan en vistosísimas joyas. Entre las aves merecen ser nombradas el águila, el halcón, el pavo real, que alcanza proporciones desconocidas, el papagayo, el cuervo, y los cuclillos. Los insectos no tienen cuento; las arañas son a veces de tal tamaño, y sus telas tan compactas y abundantes, que han obligado a que se suspendan por dos o tres días los trabajos que se hacían para abrir caminos en los bosques.²⁵

En su búsqueda de un mundo esencialmente artístico el modernismo se sintió atraído por el esplendor y la fantasía de la India. “Viaje real” de Salvador Rueda está regido por un modelo cultural expresado como entidad ideal y transhistórica.

Un elefante inmenso mandóme un rey de Oriente
con un castillo encima del espaldar gigante
y en el castillo puso bajo un dosel triunfante,
un trono como un ágata de luz resplandeciente.²⁶

²⁴ Elisa Vázquez de Gey, *Anita Delgado, Maharani de Kapurthala*, Barcelona, Planeta, 2002, 63-4. Incluye una traducción del libro de Anita Delgado, *Impressions de mes voyages aux Indes Par Princesse Prem Kaur de Kapurthala*, New York, Sturgis & Walton Company, 1915.

²⁵ Adolfo Rivadeneyra, *Viaje de Ceilán a Damasco, Golfo pérsico, Mesopotamia, ruinas de Babilonia, Ninive y Palmira, y cartas sobre la Siria y la isla de Ceilán*, Madrid, Imprenta y estereotipografía de M. Rivadeneyra, 1871, 328.

²⁶ “Viaje Real,” *Lenguas de fuego*, Madrid, Imp. De José Rueda, 1908, 140.

Estos versos recuerdan la India fabulosa de Théophile Gautier, y en la invitación al viaje que extiende Rubén Darío en "Divagación," se llega a la región arcana de mitos e iniciaciones de Leconte de L'Îsle, a quien el poeta nicaragüense dedicó un soneto en *Azul* (1888).

La tierra indiana excepcional que aleja de lo conocido permitía a los modernistas crear un mundo artificioso al convertir en expresión artística la luminosidad excepcional de la región, los juegos de luz y sombra producidos por los enormes follajes, hilos de agua rodeados por los grandes abanicos de los bananeros y el color intenso de la flora tropical. Es un escenario desmesurado con una vegetación inextricable que puede aludir a ideas de estrangulamiento: "la tierra de los bosques gigantescos/ donde crece el baobab entrelazado," y una naturaleza desorbitada y sensual:

y ¡oh gran Pan! el idilio monstruoso
bajo las vastas selvas primitivas.
No el de las musas de las blandas horas,
suaves, expresivas,
en las rientes auroras
y las azules noches pensativas;
sino el que todo enciende, anima, exalta,
polen, savia, calor, nervio, corteza,
y en torrentes de vida brota y salta
del seno de la gran naturaleza²⁷

En "Estival" aparece una fauna casi fabulosa; la enorme boa, el caimán, el elefante, y sobre todo los espléndidos tigres de Bengala:

Era muy bello
gigantesca la talla, el pelo fino,
apretado el ijar, robusto el cuello,
...
Al caminar se vía
su cuerpo ondear, con garbo y bizarría
Se miraban los músculos hinchados
debajo de la piel.
...
Él es, él es el rey. Cetro de oro
no, sino la ancha garra
que se hinca recia en el testuz del toro
y las carnes desgarras.

²⁷ "Estival," en *Azul*, 1888, cit *Azul*, Madrid, Espasa Calpe, 1980, 126

El poema está íntimamente asociado con la literatura y las obras de arte. Refiere directamente a “Le Rêve du jaguar” de Leconte de l’Isle,²⁸ aunque también el calor, la voluptuosidad y la búsqueda de lo mórbido, así como la predilección por la violencia erótica y sádica se acerca a la India bárbara de *El libro de la jungla* de Kipling (1894-5). Recuerda a Gautier, quien no sólo invitaba al artista a hacer el viaje a Oriente “tan indispensable como el peregrinaje en Italia” sino que también aconsejaba al escritor que se ejercitara en la técnica de la “transposición de arte que consiste en dar por medio de la pluma, la sensación de la pintura o de la escultura.” El relieve accidentado del paisaje recuerda el famoso cuadro de Delacroix *La Chasse au Tigre* (1854) y las fieras de pinturas muy conocidas; *Tigre Royale* de Delacroix (1829), *Indians jouant avec des panthères* (1848) de Gustave Boulanger, *Le Léopard apprivoisé* de Benjamin Constant (1880), *La Douleur du Pacha* (1883) de Jean-Léon Gérôme, con un tigre en el primer plano, e inclusive *Sorpresa! Tigre en una tormenta tropical* (1891) y *Paysage exotique* del Douanier Rousseu con un león que devora a su víctima ensangrentada. El tema también inspiró a los escultores; Barye, Cordier, Cautin y Pompon, que se hicieron famosos gracias a sus fieras de bronce que pronto aparecieron como portalibros y adornos en las chimeneas.

Los paisajes donde se inscriben ciertos sitios misteriosos de la India también capturaron la imaginación, como el famoso Templo de Elefanta en una isla del golfo de Bombay con esculturas y escenas de acoplamientos de divinidades en trance. También asombraban los conventos subterráneos brahamánicos o hipogeos gigantescos, restos de una antigua tradición del Indostán, por la costumbre de los discípulos de Buda de meditar en la montaña. Con ellos se relaciona un capítulo de *Morsamor*, donde los aventureros recorren las habitaciones subterráneas de un hipogeo onírico, en el que de lo pintoresco se pasa a lo fantástico.

LOS MITOS Y LOS DIOSES

Un tema de particular interés en el fin de siglo era el panteón hindú. Los dioses eran portadores de una filosofía, como en “Els deus” de Apelles Mestres,²⁹ y en el curioso poema *Andrógino* de Jose Antich,³⁰ cuyo tema es la búsqueda de la Unidad en el ser perfecto, en quien se combinan las dos mitades, masculina y femenina. Esas figuras multi-

²⁸ En *Poèmes barbares* (1862).

²⁹ Apelles Mestres, “Els deus” (Del llibre inédit *Cant Plà*), *Pèl & Ploma*, 1903, 55.

³⁰ Barcelona, Imp de Henrich y Ca., 1904. Véase, Litvak, *El sendero* y José Ricardo Cháves, *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

formas de infinitas transformaciones representaron un verdadero cambio en el pensamiento estético, que desviaba del orden mediterráneo. Pardo Bazán se maravillaba ante los objetos que vio en la Exposición Internacional: "Una cucharilla para el té que remata en una ganasa o en una trimurti: unas tenacillas del azúcar en las que se enrosca una simbólica serpiente; una tetera que representa el nirvana o la creación del mundo."³¹ La India aportaba una verdadera resurrección de lo arcaico, una tentativa de fundar otro clasicismo donde el principio de lo perfecto y lo immutable debería substituirse por lo abrupto e imprevisible. Pompeyo Gener califica aquellos poemas primitivos de extraños y anormales, "literatura fabulosa y difícil, como lo es para el europeo el entrar a los bosques seculares del Himalaya." En la India, el análisis es tan difícil como el apostolado y la conquista, es inútil tratar de abordar esas obras intelectualmente: "Pretender explicar esas mitologías colosales... es lo mismo que querer fijar las formas de las nubes en el cielo acumuladas en día tempestuoso. La inteligencia queda desconcertada... En la India la historia se ahoga en el mito. Ante el anillo de Sandrococtus, el de los nibelungos es de una sencillez transparente."³²

Las traducciones del *Kamasutra* y el *Ananga-ranga* empezaban a circular por entonces en España exponiendo el *ars amandi* de la India, donde "las poses del amor son como figuras de una danza." Aquellas reliquias y amuletos obscenos, esas deidades de numerosos brazos ocupadas en incesante linga deleitaron a Valera que enumera a Rama, consorte y vengador de Sita, vencedor de Ravana y conquistador de Ranka. Krishna, el avatar, immortalizado en frisos y bajorelieves que representan sus amores con innumerable caterva de dioses, ninfas, princesas y zagalas, "a cada una de las cuales se entregó y unió, desdoblándose y multiplicándose. Kureva y Laksmi, númenes de la opulencia, Kamala y Simara, númenes del amor."³³ La maharani malagueña Anita Delgado relata que

algunos sacerdotes hindúes vienen a rezar cada día ante el dios ganesh, que se halla respetuosamente ubicado en la entrada de la escalera. Tiene la cabeza de elefante y el cuerpo de hombre, está pintado de un rojo escarlata y cubierto de aderezos de flores blancas muy olorosas. Los hindúes consideran que este dios les proporciona suerte y suelen colocarlo encima de las puertas de entrada como si fuera un amuleto."³⁴

³¹ "Cartas de la Exposición," *La España Moderna*, 10 octubre 1889, 86.

³² Pompeyo Gener, "Crónica europea," *Pèl & Ploma*, 1, No. 12, 15 noviembre, 1900, 17.

³³ Juan Valera, *Morsamor*, cita de la edición de Barcelona, 1970, 212.

³⁴ *Impressions de mes voyages aux Indes Par princesse Prem Kaur de Kapurthala*, New York, Sturgis & Walton Company, 1915, en Elisa Vázquez de Gey, Op. cit., 169.



Anselmo Miguel Nieto.
Anita Delgado (1905)

Valera siempre había mostrado gran curiosidad y erudición sobre temas orientales y muestra original intuición al acercarse a la India.³⁵ *Garuda o la cigüeña blanca* (1896) se inspira en el tratado erótico del *Kama Sutra* y en la leyenda de Nala y Damayanti del *Mahabharata*. Busca el valor del mito al referirse a la *padmini*, término que usa para describir a la protagonista del cuento, y que significa la mujer perfecta; aquella que posee las sesenta y cuatro virtudes femeninas que se especifican en el tratado erótico hindú. Explicaría esta figura en una carta,³⁶ indicando que el *Kama Sutra* es producto del sensualismo, alegría y erotismo brahmánico. Revisa la clasificación de mujeres desde el nivel más bajo o *sankhini* hasta el más alto o *padmini*; una ninfa o *apsara*, enviada por los dioses para derrotar el “espantoso y sobrehumano orgullo” de los ascetas soberbios que aspiran a levantarse por encima de todo lo creado, y dominar a los tres mundos y cuya aspiración es la identidad del ser y la nada.

Contra los funestísimos resultados que produce ese orgullo, los dioses idearon el conveniente remedio que:

³⁵ Véase Litvak. *El sendero del tigre*, ... Sherman Eoff, “Juan Valera’s Interest in the Orient,” *Hispanic Review*, 6 (1938), 193-205, y Lily Litvak, “Morsamor: Un viaje de iniciación hacia la India,” *Ibid.*, 53, No.2, Spring, 1985, 181-199.

³⁶ “Algo sobre la ‘Padmini’,” (1898), *Obras Completas*, III, Madrid, Aguilar, 1947, 625-29

consiste casi siempre en el envío de un apsara o ninfa celestial, cuyo padminazgo es completo, la cual se persona donde el asceta [...] La ninfa se acerca a él, le hace mil carantoñas, le baila el agua delante y acaba por alborotarle y sacarle de sus casillas. El asceta entonces echa a rodar su penitencia, las abandona como trabajo perdido, pierde el supremo poder que iba ya teniendo sobre la naturaleza y sobre los dioses, y vuelve a ser un ente humano.³⁷

Esta moraleja vuelve a aparecer En *Gopa* una pequeña obra de teatro,³⁸ y en el episodio del *Mahabharata* que Valera recreó en versos endecasílabos libres y que tituló con el nombre de la protagonista "Santa,"³⁹ bella mujer que valiéndose de los hechizos del amor, actúa contra la sequía causada por la maldición de los brahmanes. Se expresa de manera similar nuevamente en *Morsamor*, en el episodio de amor que hay entre el protagonista y la joven Urbasi, también una *padmini*, cuyo nombre y personalidad, repite los de la *apsara* o ninfa que aparece en el *Mahabharata* en amores con el héroe y en el *Rig Veda*, donde está enamorada del hijo de Buda.⁴⁰

Este arquetipo femenino es de gran importancia en la obra literaria de Valera, pues inclusive hay una correspondencia entre ella y algunas protagonistas de sus novelas andaluzas como *Pepita Jiménez*. La *padmini/apsara* es una mujer joven y bella que personifica un tipo de amor sensual en el que no existen elementos negativos. Tiene el poder de desenmascarar a los falsos ascetas y les devuelve el gusto por la vida. Así sucede con Luis, que se casa con Pepita, abandonando su postulación mística y reconciliando sus ideas religiosas con la felicidad conyugal y la sensualidad.⁴¹

LA BAYADERA

Además de estas menciones a ese mito femenino, la mujer hindú puede ser vista desde el ángulo de las grandes figuras míticas; la negra,

³⁷ Ibid., 628-9

³⁸ *Gopa, Diálogo filosófico en tres cuadros*, OC, I, Madrid, Aguilar, 1947, 1309-1317.

³⁹ *Poesías, Ibid.*, 1463-65 En la sección de Literatura del Ateneo que presidía Valera se leyeron algunas partes de esas traducciones, A. Ruiz Salvador, *El Ateneo Artístico Científico y Literario de Madrid (1835-1885)*, Londres, Tamesis Books, 1971, 125

⁴⁰ AA.VV. *The Divine Consort. Rahda and the Goddesses of India*, ed. J Stratton Hawley y D.W. Wulff Boston, Beacon Press, 1986, 130 y 342

⁴¹ Lily Litvak, "Paradisos. El tema del jardín y un jardín neoplatónico en las novelas de Juan Valera," ed. Matilde Galera Sánchez, *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Don Juan Valera*, Cabra, Ayuntamiento de Cabra, 1997, 27- 46, cit. 40-43.



Maharaja de Kapurthala.
(1907)

la oriental, la china, la judía.⁴² El arquetipo se hace a partir de la descripción física; el tono aceitunado de la piel, el porte estatuario y orgulloso, y el cuerpo esbelto y bien formado que la relaciona con un ideal de belleza clásica. Atrae sobre todo el atuendo y las innumerables joyas que llevan aún entre las clases más humildes. Pero más que nada es el bellísimo sari lo que lleva a largas y meticulosas descripciones.

Es bien conocido el episodio de la boda de la bailarina malagueña del Kursaal, Anita Delgado con el Maharaja de Kapurthala, acontecimiento propiciado por Valle Inclán y sus contertulios del café Antiguo Levante. Menos conocida es sin embargo, la narración que la maharani hizo años después de su recorrido por la India donde se revela como una observadora inteligente y sagaz. De esas páginas se puede citar la meticulosa descripción que hace del vestido que llevó en su propia boda. Comenta su desilusión pues toda su vida había soñado en casarse vestida de blanco, y su asombro al ver que el vestido de novia estaba formado por una sola pieza de tela de una tonalidad delicadísima como de rojo amapola con enormes rosas bordadas en hilo de plata y oro y rodeada de una cenefa de plata. “Me gustó pues era una joya pero no tenía ni idea de cómo se podía llevar aquello sin estar cortado por ninguna parte.” A continuación detalla la preparación del atuendo y peinado que duró más de dos horas:

me hicieron la raya al medio y como tenía larga melena, fueron peinando las dos trenzas hacia atrás. Remataron las dos puntas con unos cordones de oro y las adornaron con gruesas borlas también de oro. Mientras me peinaban comentaban maravilladas de mi cabello pues según parece, es una de las cosas que más admiran los indios en la mujer y tenerlo hermoso y bien cuidado es simbolo de gran belleza. [...] Pusieron sobre mi frente una preciosa diadema de perlas estilo indio y unos maravillosos pendientes de esmeralda en las orejas. Luego empezaron a vestirme un ceñido corpiño de raso color amapola completamente bordado en oro con botones de perlas que

⁴² Jennifer Yee, *Clichés de la femme exotique. Un regard sur la littérature coloniale française entre 1871 et 1914*, Paris, Montereal L Harmattan, 2000 y Astier-Loutfi Martine, *Littérature et colonialisme: L'expansion coloniale vue dans la littérature romanesque française, 1871-1914*, La Haya: Mouton, 1971, 128

me favorecía mucho, pues yo siempre fui delgada, sobre otro cuerpecillo de seda blanca que las indias utilizan en vez del sujetador, con maguitas de farolillo bordadas muy finamente que asomaban bajo el corpiño rojo. Rodeando las piernas, me colocaron dos metros de tela de seda blanca muy fina, sin faldones ni bombachos ni medias ni enaguas, solo una delicada culotte de encaje y anidaron la tela fuertemente a la cintura para que no se soltase.

Entonces empezaron a ponerme aquel tejido precioso, que ellas llamaban sari, envolviéndome en él poco a poco con dos vueltas y a la tercera me hicieron con los dedos muchas tablitas que iban colocando delante en forma de abanico y que daba el vuelo suficiente para poder andar sin dificultad; estos pliegues se sujetaba por dentro del corpiño con un broche de plata.⁴³

La mujer hindú se describe saturada de la languidez y sensualidad del Oriente mítico, extendida o recostada entre cojines como en el retrato de Anita Delgado por Beltrán Massés. A veces se identifica o compara con ciertos animales, en lo cual no deja de haber algún rastro darwiniano que pone en duda la separación radical entre el hombre y el animal. Hay referencias a veces con el mono, más a menudo con el gato, la gata, el tigre o tigresa, lo cual subraya el aspecto felino de la mujer y alude a su violencia escondida. Se asimila a insectos raros, y refiriéndose a las gasas de su vestido con mariposas. Ocasionalmente se identifica con ciertas aves, lo cual tiene un sentido menos animalístico y más abstracto y musical. Una imagen concreta en *La gacela negra* de Cristóbal de Castro, la iguala con una gacela, lo cual evoca vivacidad, velocidad, y la belleza de algo extraño a la civilización occidental y es además un tópico que forma parte de la herencia exotista oriental. Refiere a varias narraciones de las *Mil y una noches* y a la poesía árabe. Además la tradición india relaciona a este gracioso animal con Vayu, que rige el aire y el viento, y en la iconografía búdica se la representa arrodillada junto al trono de Buda.⁴⁴

La mujer hindú se asocia generalmente con la danza. Comenta Anita Delgado la gracia de las bailarinas;

su cuerpo es de una soltura extraordinaria, con unos movimientos de brazos y manos muy hermosos y lentos. Van vestidas con trajes muy recargados y un atuendo rico y de colores llamativos y variados y llevan misteriosos velos bordados y con cenefas de oro sobre la cabeza. Al tiempo que danzan, les gusta esconder el rostro para ir descubrién-

⁴³ Anita Delgado (Princesse Prem Kaur de Kapurthala), *Impressions de mes voyages aux Indes*, 75-6.

⁴⁴ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, París, Robert Laffont/Jupiter, 1982, 473.

dolo poco a poco con gracia y ligereza, dejando ver resplandecientes joyas que proporcionan cierta alegría a esta armoniosa danza. Cuando imitan la cola del pavo real por momentos parecen hadas.⁴⁵

En estos casos, se aproxima a la oriental misteriosa, a la mujer fatal encarnada generalmente en la figura de Salomé, con cabellos oscuros, y ojos negros⁴⁶ y representa no sólo la atracción sino también los peligros del país extranjero. Algunas veces esta danza implica la trampa sexual, como en la novela de José Francés, *La danza del corazón*,⁴⁷ donde una actriz encarna a la Dayamanti que baila ante decorados de Bakst, desnuda entre sus velos y sedas, y pisotea un corazón que antes abrazaba y besaba con voluptuosidad. Se refiere el autor a Tórtola Valencia, y como ella baila con los pies desnudos.

Esto nos lleva a uno de los temas más interesantes y prolíficos del exotismo hindú, con el que hemos iniciado este trabajo; las bailarinas sagradas que se presentaron con gran éxito desde fines de siglo. La fama de Cléo de Mérode anunciada como “bailarina sagrada” en la Exposición Universal y Colonial de París de 1900,⁴⁸ con el nuevo registro coreográfico y musical de sus números camboyanos prefiguraría la moda desarrollada cinco años más tarde por numerosas “bailarinas hindús” que duró hasta los años treinta. Una de las pioneras de la danza moderna occidental Ruth Saint Denis comenzó así su carrera en París en 1906. La siguieron Radha, Sahary Djeli, Vanah Yami, Cocika Vandja, Rahna...⁴⁹ Todas procedían de la misma manera, tomando un nombre exótico, y propagando a través de la prensa las fabulosas leyendas de su pretendida iniciación según los ritos de remotos templos. En el escenario, iluminado con luz tamizada y atravesado por volutas de incienso, bailaban vestidas muy ligeramente, y a veces casi desnudas. Su coreografía, anunciada como un rito sagrado se desarrollaba a base de movimientos ondulantes de los brazos, gestos de las manos y dedos, posturas fijas y agulares que imitaban los supuestos gestos de las esculturas indias.

En este contexto hay que mencionar a la bailarina española Tórtola Valencia cuyo registro coreográfico se inscribía igualmente en una lógica

⁴⁵ Delgado, *Op. cit.*, 175.

⁴⁶ Recordemos que para Lombroso “los cabellos son mas oscuros en las criminals...que entre los mujeres honestas.” Según sus teorías la criminal nata no sólo tenía los cabellos negros sino tambien los ojos. Cesare Lombroso, *La Femme criminelle et la prostituée*, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 1991, 268-9.

⁴⁷ José Francés, *La danza del Corazón*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1924, 216.

⁴⁸ Anne Décoret-ahiha, “Ce n’est pas du tout cambogien mais c’est délicieux.” en eds. Guy Ducrey y Jean-Marc Moura, *Crise fin-de siècle et tentation de l’exotisme*, Lille, Edition du Conseil Scientifique de l’Université Charles-de-Gaulle, 2002, 41-50.

⁴⁹ Susheela Misra, *Some Dancers of India*, New Delhi, Harman Publishing House, 1992.



Tórtola Valencia en su casa de Barcelona.
(1926)

tentadora de exotismo. Nació en Sevilla en 1882 y fue adoptada en la infancia por una familia inglesa que la llevó a Inglaterra. Estaba familiarizada con diversas culturas, hablaba cinco lenguas; español, francés, alemán, italiano e inglés. En 1908 se lanzó como bailarina española en el *Gaiety Theater* de Londres, en una comedia musical con un complicado tema ambientado en la Havana. Poco después adoptó una personalidad de bailarina exótica, triunfando en los teatros de las principales capitales de Europa y en América. Admiraba a Isadora Duncan, pero no la siguió en el clasicismo griego. Su elenco incluía danzas neosimbolistas con connotaciones esotéricas y algo perversas que representaban mitos islámicos, hebreos, egipcios, hindús e incluso hawaianos. Era autodidacta y se documentaba estudiando las costumbres de cada pueblo. Visitaba museos, leía mucho, y se inspiraba en relieves y obras de arte antiguos para la coreografía. Ella misma diseñaba a veces sus escenarios y vestidos, muy influida por Leon Bakst, pintor y figurinista de los Ballets rusos. En su batalla contra la vulgaridad logró forjar una nueva estética de vanguardia con un claro papel renovador. Entre sus creaciones hindús se cuenta su interpretación de *La bayadera*, con música de León Delibes en 1915. Fue la musa de muchos artistas, intelectuales y poetas que la celebraron con innumerables elogios; Anglada Camarasa dibujó diversos apuntes de ella, la pintaron su gran amigo Ignacio Zuloaga, Anselmo Miguel Nieto, Urgel, Zubiaurre, Romero de Torres, José de Zamora, Penagos.⁵⁰ Su imagen ca-

⁵⁰ María Pilar Queralt, *Tórtola Valencia*, Barcelona, Lumen, 2005.

racterizó la propaganda del perfume y las sales de baño Maja de la firma Myrurgia y llegó a filmar algunas de sus danzas con Condal Films, entre ellas su famosa *Danza de la serpiente*, con música de Delibes. Fue cantada y elogiada por incontables poetas y novelistas: “Un fuego de rubíes todo tu cuerpo inflama,” dijo Ramón Gómez de la Serna, “Por tí supimos el ritmo ritual de las danzas sacerdotales,” opinó Benavente, Antonio de Hoyos y Vinent le dedicó su novela *La zarpa de la esfinge*, y Pio Baroja un poema titulado “Las manos de Tórtola.” Valle Inclán la caracterizó por su andar con “la gracia del felino,” Villaespesa por su “brazos sabios,” y Rubén Darío como “La bailarina de los pies desnudos.”

La pionera, Mata Hari, holandesa de origen, llegó a París, después de haberse divorciado de un militar y haber residido varios años en Java. Margaretha Zelle, adoptó su famoso pseudónimo y se hacía pasar por una bailarina hindú cuya infancia había transcurrido en los templos donde había sido iniciada en los ritos secretos de Shiva.⁵¹ El modernista Enrique Gómez Carrillo, recogió de los escritos autobiográficos de la bailarina las siguientes impresiones en su famoso libro *El misterio de la vida y de la muerte de Mata Hari*:⁵²

Mi madre, gloriosa bayadera del templo de Kanda Swany, murió a los catorce años, el mismo día de mi nacimiento. Los sacerdotes, después de incinerarla, me adoptaron y bautizaron Mata Hari, lo cual quiere decir “Ojo de la Aurora.” Después me encerraron en la gran sala subterránea de la pagoda de Shiva, para iniciarme en los ritos santos de la danza. ... Cuando llegué a la pubertad, la gran sacerdotisa que veía en mí a una criatura predestinada, decidió consagrarme a Shiva y una noche de la Sakty-pudja de primavera me reveló los misterios del amor y de la fe.

LA INDIA, CUNA DE LA CIVILIZACIÓN

Uno de los grandes hallazgos para la Europa del siglo XIX fue la consideración de la India como cuna de la civilización. Todo había empezado con los descubrimientos lingüísticos de 1771 cuando Anquetil Duperron publicó el *Send Avesta*; era la primera vez que se había logrado descifrar una de las lenguas maduras de Asia.⁵³ Treinta años más tarde,

⁵¹ Existe también la imagen de Mata Hari como espía de Alemania y fusilada en 1919. De hecho, llegó a ser espía de Francia, pero sin mucho éxito y se encontró acusada de alta traición a Francia. Posiblemente proveniente de Asia para hechizar a Europa, encarnaba a la perfección en esos años, el pánico que se tenía al “peligro amarillo.” Hoy en día hay peticiones de la reapertura de su expediente para rehabilitarla.

⁵² Enrique Gómez Carrillo, *Le mystère de la vie et de la mort de Mata Hari*, tr del español por Ch Barthez, Paris, Fasquelle Editeurs, 1925, 38

⁵³ Raymond Schwab, *La Renaissance orientale*, Paris, Payot, 1950.

William Jones fundaba en Bengala la Sociedad Asiática y traducía los primeros textos sánscritos. Pronto se sucedieron otros acontecimientos; en 1869, aparecía la *Histoire de la linguistique* de Benfey, en 1870 se fundaba la Biblioteca Oriental en París y la *Historia de la arquitectura hindú* de Fergusson en 1875, mismo año en que nacía la Sociedad Teosófica de Mme. Blavatsky.

Schlegel había emprendido la cruzada a favor de Oriente y el entusiasmo por la India había sido general. Edgar Quinet en un capítulo esencial de *Le Génie des religions* (1842) destacó la importancia de los manuscritos hindús comparándolos con la *Iliada* y la *Odisea*. Señalaba que en ellos encontraron los orientalistas una antigüedad profunda, filosófica, y aún más poética que la de Grecia y Roma. Eckstein contagiado por el mismo fervor había aprendido sánscrito, y Schopenhauer ratificaría que "la influencia de la literatura sánscrita en nuestro tiempo no sería menor que la ejercida por las letras griegas durante el Renacimiento."⁵⁴

Estas opiniones tuvieron eco en publicaciones españolas,⁵⁵ junto con traducciones de trozos del *Bhagavad Gita* y las *Upanishadas*.⁵⁶ Julián Juderías comenta la poesía védica en *La Lectura*,⁵⁷ y Angel Ganivet exalta la poesía de la India antigua en *Importancia de la lengua sánscrita*, donde estudia esta lengua sagrada por su antigüedad y perfección y encuentra que da idea de ese avanzado pueblo de raza aria, hermano de los que poblaron Europa. Señala que hacia Oriente encaminaron sus pasos los filólogos para esclarecer lugares oscuros de nuestra propia lengua y expresa su admiración por el drama hindú indicando sus conexiones con el griego.⁵⁸

Herder extendió la caracterización de la India como la cuna de las divinas infancias humanas, fundando un corpus de ideas que eran igualmente atractivas para teólogos, escritores, poetas, artistas y arqueólogos.

⁵⁴ En el prólogo a *El mundo como voluntad* (la ed. 1818), Véase Schwab, Op. cit., Y Aquarone J. Filhoyat, P. de Lubec, P. Rétif, "l'Humanisme européen et les civilisations d'Extrême-Asie. La Découverte spirituelle de de l'Etrême-Asie par l'humanisme européen," *Bulletin de l'Association G. Budé*, 3, 3 serie, oct. 1953, 1-125, Sylvain Lévi, *L'Inde civilisatrice*, Paris, E. Leroux, 1966, Litvak, *El sendero*, 26. Hacia principios del siglo XIX hay traducciones parciales de los *Vedas*. En Francia los estudios sánscritos comienzan con Chezy, profesor de lenguas orientales en la Sorbona entre 1825 y 35. Su discípulo Eugène Burnouf es el verdadero pionero de la filología védica. Louis Renou, *Les Maîtres de la philologie védique*, Paris, P. Geuthner, 1928

⁵⁵ A Schopenhauer, *Metafísica de lo bello y estético, juicio, crítica, aplauso y gloria, lo real y lo ideal, literatura sánscrita*, Madrid, 1901 trad. Luis Jiménez.

⁵⁶ *Sophia*, 1900, 69, *El Bhagavad Gita*, trad. José Roviralta, Barcelona, 1900.

⁵⁷ "Revista de Revistas," *La Lectura*, No. 4, enero, 1903, 156 y marzo, 1903, 163.

⁵⁸ *Importancia de la lengua sánscrita y servicios que su estudio ha prestado a la ciencia del lenguaje en general y a la Gramática comparada en particular* (1892). Cit edición de OC, I, Madrid, Aguilar, 1943, 814-15.

La constitución de una ciencia de los orígenes se logra en el siglo XIX, y la erudición anexó la iconografía, la epigrafía, la paleografía, la arqueología. En el momento en que se discutían las teorías de Creuzer sobre el mito, se difundió por toda Europa la discusión sobre las religiones comparadas.

Hay que destacar sobre todo la importancia de las teorías de Max Müller, fundamentales en el lazo que se estableció entre la India y el origen de Occidente, y estableció un esquema de oposiciones que repercutió en el mito de la raza aria. Como se ha visto, las tempranas conversaciones europeas sobre la India se basaron en las investigaciones védicas, Müller creyó encontrar los primeros signos del lenguaje, religión y mitología en nuestros “padres arios.” En esa época, pocos había leído los libros de Müller, o la edición princeps del *Rig Veda* (1849-74), pero entraron en contacto con esas teorías a través de numerosas conferencias, artículos y libros dirigidos a un numeroso público mayoritario.⁵⁹

El *Veda* era el documento más importante y el primer libro de la nación aria. Presentaba el pensamiento primitivo, los delicados rasgos del lenguaje moderno, los primeros albores de la poesía inconsciente. Hay que recordar también que Müller recogía las teorías de los románticos sobre la simplicidad de los dogmas religiosos que definían el estado original del hombre y como corolario, que el monoteísmo, anterior al politeísmo y a la revelación primitiva, había decaído después en Persia, Grecia y Roma.⁶⁰ La mitología de esos pueblos era superficial, y aún Homero solo mostraba la vida exterior y no la interior como se ve en el *Veda*. En Hesiodo solo había simplificaciones, mientras el libro hindú mostraba una teogonía auténtica, fuente de todas las religiones. Allí se veía como los persas habían llegado a adorar a Ormuz y como Zeus y los dioses del Olimpo llegaron a ser adorados por los campesinos italianos.

Según Müller, el *Rig Veda*, aún en la condición fragmentaria en que se había encontrado, repercutía en la literatura, la religión y la moral. Los himnos de los antiguos arios eran expresiones espontáneas de una raza pura, una poesía espontánea creada por los corazones puros. Ningún otro texto llevaba a un tiempo más primitivo, iba de vuelta los orígenes monoteístas, antes de la desafortunada religión y el aparato cáltico e idólatra del hinduismo, cuya perniciosa influencia había pervertido la espontaneidad y la verdad aria.

Valera estaba al tanto de estas ideas. Seguía las investigaciones científicas y literarias que por entonces se hacían en Europa y España. Conocía los estudios de sánscrito de Francisco García Ayuso, así como

⁵⁹ Dorothy M.Figueira, *Aryans, Jews, Brahmins*, New York, State University of New York Press, 2002, Navaratna S. Rajaram y David Frawley, *Vedic Aryans and the Origins of Civilization. A Literary and Scientific Perspective*, New Delhi, Voice of India, 1997.

⁶⁰ Max Müller, *History of Ancient Sanskrit Literature so Far as It Illustrates the Primitive Religion of the Brahmans*, New York, AMS Press, 1983.

sus traducciones de *Vikramorvaçi* y del *Hitopadeza*.⁶¹ y sus obras; *La filología en su relación con el sánscrito*, *El nirvana budista*, y *Ensayo crítico de gramática comparada de los idiomas indoeuropeos, sánscrito, zendo, latín griego, antiguo eslavo, godo, antiguo alemán y armenio*. Ya en 1855 había leído *El anillo de Sakuntalá*, en versión alemana, según comunicó a su maestro y amigo Estébanez Calderón, y alude a menudo al *Rig Veda* que pudo haber conocido en la traducción alemana de Grossman (1876-7). El interés profundo del escritor por la polémica de los orígenes, puede percibirse desde las notas que anteceden a la publicación de "El bermejino prehistórico,"⁶² y prácticamente repite las ideas de Müller en *Morsamor*.

En esta novela narra la historia de Fray Miguel, Morsamor en el siglo, entrado en un monasterio después de haber desperdiciado su juventud en una infructuosa búsqueda de fama. El monje estaba fascinado con el éxito de las exploraciones portuguesas en Oriente, y a través de la ciencia oculta del Padre Ambrosio, tras una ceremonia alquímica, aparece remozado en la Lisboa en el siglo XVI, para tener otra oportunidad de llevar a cabo una vida gloriosa. Acompañado del rejuvenecido Tiburcio como escudero, se embarca en un viaje que sigue las formas de iniciación del neófito; el camino de perfección hacia Oriente, la purificación por medio de los cuatro elementos; aire, fuego, tierra y agua, y el acceso al lugar sagrado. Entre sus diversas andanzas tiene un trágico y breve amor con la bella joven hindú Urbasi, visita la ciudad de los magos y tras un naufragio se encuentra nuevamente en su celda del monasterio como un endeble viejo. El viaje no es solo geográfico, sino que a la vez se retrocede en el tiempo para remontarse a los orígenes. En los episodios que acontecen en el Tibet, y más precisamente en el cenobio de los mahatmas se verifica el encuentro del viajero con las raíces de una cultura primigenia. Morsamor llega a este recinto sagrado, donde recibe supremas revelaciones en las palabras de un himno védico, que lo remonta a la época cuando "entre el pueblo, persistían y florecían aún la poesía y el saber y el arte de las edades divinas, cuando entendían los hombres que estaban en comunicación y trato con los dioses y con los genios." Esos pueblos "combinando y fecundando esas aspiraciones y revelaciones primitivas...había creado una portentosa cultura."⁶³ Desde su llegada a la India encuentra rastros del origen de la humanidad, y comenta con su interlocutor, el sabio Narada que lo ha recibido: "Sin duda eres puro y legítimo descendiente de egregios hermanos nuestros que en edad remota emigraron hasta las últimas regiones de Occidente desde la verde falda del Paropamisio."⁶⁴

⁶¹ Juan Valera, *Cartas a La Nación en Buenos Aires*, II, 1 enero, 1900, OC, Madrid, Aguilar, 1949, III, 551.

⁶² *La Vanguardia*, 15, No. 4408, 17 agosto, 1895, 3.

⁶³ *Morsamor*, 182-3.

⁶⁴ *Ibid.*, 204

Morsamor penetra en el secreto de las lenguas herméticas y primitivas. Advierte su valor mágico, el poder que les viene de su pureza inicial, por no estar gastadas por el uso, El viejo mahatma se dirige a él en una lengua que nunca ha oído, y que sorprendentemente entiende (¿el sánscrito?) y ello es posible porque el significado de las revelaciones le permite penetrar el misterio de los sonidos más allá de los niveles elementales de las lenguas, y las palabras brotan de los labios del monje en su pureza inicial, en una lengua venerable y sabia, revestida de sacralismo hermético.

Valera encuentra en la India una clave del origen de la lengua, de la escritura, y de la música. Hay ecos de las teorías de Schlegel sobre la incorporación de los elementos de tradiciones mitológicas en una santa humanidad primitiva. Se investigaba por entonces en Europa el parecido doctrinal y legendario entre el budismo y el cristianismo, y no faltan las comparaciones entre esas dos técnicas espirituales en las páginas de la novela. Cuando los aventureros llegan a Ceylán, encuentran restos de una religión primitiva semejante al cristianismo, y que apuntan a la concepción de un dios único. Valera señala que la religión de esos pueblos se había corrompido con el tiempo, y vino a convertirse en complicadísimo sistema teológico, pero en el cenobio encuentra la religión primigenia, auténtica y pura en una canción de los *Vedas*, donde se loa a un único dios, como principio de todo. Se hace eco así de las teorías de Max Müller que postulaban que el *Rig Veda* refleja la frase primordial de la religión aria.⁶⁵

Entra también en la novela la curiosidad de Valera por las teorías de Mme. Blavatsky que había fundado la Sociedad Teosófica en Nueva York en 1875, y en cuyo libro *Isis Unveiled* (1877), ofrecía al mundo moderno una revelación ocultista y una teoría de la evolución espiritual infinita a través de la metempsicosis y la iniciación. Sus cartas durante el período en que escribe *Morsamor* permiten seguir su interés por el conocimiento esotérico, obtenido por vías intuitivas y propiciador de la adquisición de la ciencia.⁶⁶ En “El budismo esotérico”, un ensayo de 1887 dirigido a Menéndez y Pelayo explica que en su novela desea competir con Ridder Haggard, y con Bulwer Litton intentando “un género misterioso, acerca de esas regiones que están entre lo real y lo ideal, lo conocido y lo ignorado.”⁶⁷ Pardo Bazán comentó esta obra como

⁶⁵ Max Müller, *Origine et développement de la religion étudié à la lumière des religions de l'Inde*, Paris, C. Reinwald, 1879.

⁶⁶ Leonardo Romero Tobar, ed, Juan Valera, *Morsamor*, Barcelona, Fundación José Manuel Lara, 2003, XLIX.

⁶⁷ “El budismo esotérico,” *Revista de España*, 25 III, 1887, en *OC*, III, 645-60, cit. 646.

un testimonio curioso de las vueltas que el pensamiento de don Juan daba en torno al ocultismo, de la ciencia esotérica de que entre bromas o veras solía hablarme calurosamente, no sin gran sorpresa mía [...] sobre su imaginación y su pensamiento ejercían sugestión activa y fuerte las leyendas que se refieren a los mahatmas de la India, difundidas por Europa por la señora Blavatzky, teósofa y milagreira ⁶⁸

En otro trabajo titulado "Teosofía," y redactado para el *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano* define que esta religión "de varias sectas, despreciando la razón y la fe, presumían estar iluminadas por la divinidad e íntimamente unidas a ella." Coincidiendo con los años de escritura de *Morsamor*, hay varias menciones a esa doctrina en diversos escritos. Se muestra un tanto escéptico en "Verdades poéticas,"⁶⁹ y más convencido en "La metafísica y la poesía,"⁷⁰ donde acepta la posibilidad de llegar a un método que aúne el conocimiento empírico de la ciencia moderna y el saber acequible a través de la intuición, el misterio poético o la experiencia religiosa. Cree que es posible establecer un saber donde se integran el razón y la escala misteriosa que eleva hacia el universo y que incluiría el platonismo y los saberes herméticos, las religiones orientales, el budismo, el tahoismo y la teosofía.⁷¹



Anita Delgado,
Maharani de
Kapurthala.

⁶⁸ *OC* , III, Madrid, Aguilar, 1973, 14354, cit. por Romero Tobar, Op. cit., nota 58, LXVII.

⁶⁹ "Verdades poéticas. Consideraciones sobre el libro de este título publicado por Melchor de Palau, prólogo de don José R. Carracido," Madrid, 1890, *OC*. II. 823.

⁷⁰ "La metafísica y la poesía (Polémica entre don Ramón de Campoamor y don Juan Valera, Madrid, 1890, *OC*., II, 1630-1693, cit.1634.

⁷¹ Fusión que plantea en el encuentro entre Morsamor y Sankaracharia en los capítulos XXX y XXXXIII de la novela.

Como conclusión se puede replantear el alcance del exotismo de la India. En un principio, se puede pensar que la sugestión exótica era fundamentalmente colorista, pero se trataba de una tierra tan diferente y tan poco comprensible, ofrecía un paisaje tan variado y contrastado, especies peregrinas de animales y plantas, un caleidoscopio de gente, vestidos, edificios, religiones, costumbres; el más excesivo horror y la más deslumbrante belleza, que se llega a una celebración onírica de su singularidad.

Es indudable que existe la padaroja de una interpretación que conjuga la exaltación romántica de la India y una negación brutal de la indianidad a través de la mirada colonialista. Se puede ver esta dicotomía en algunas obras ya perteneciente al siglo XX. Blasco Ibáñez en *La vuelta al mundo de un novelista* (1923) justifica la empresa de Inglaterra, le choca lo oriental y expresa su desagrado ante las torres del silencio, la purificación de cadáveres, las ceremonias de cremación en las escalinatas del Ganges, y da una opinión mordaz sobre los hombres que se adornan y usan más alhajas que las mujeres. Es una tesis pesimista, apoyada en teorías sociales darwinianas y eugenistas. A través de ese prisma, otros escritores y científicos expresan la visión de un Oriente impuro que intuye el miedo de una invasión asiática. Pero también y por el contrario, Adelardo Fernández Arias no oculta su entusiasmo por Gandhi en su libro *A través del país que Gandhi despertó* (1930) opinión compartida por Juan Guixé que compara al mahatma con Cristo.⁷² No menos importante es el lazo que tuvo Juan Ramón Jiménez con la India a través de su admiración por Rabindranat Tagore, de quien asimiló elementos filosóficos, simbólicos y expresivos. Shyama Prasad Ganguly⁷³ indica la extraordinaria labor de Zenobia Camprubí como traductora del poeta hindú⁷⁴ y la relación que tiene la poesía desnuda de Juan Ramón con Tagore, a quien dedicó cinco poemas.

La revalidación de la India empezó desde el siglo XIX justamente porque este país representaba más que ningún otro la diferencia con Occidente y convalidaba la visión romántica apoyada en el mito del Oriente eterno al asociar el Oriente contemporáneo con la antigüedad. Además no se puede dejar de considerar el papel particular que Europa otorgó a la India al considerarla como evidencia de un origen comun indo-ariano y el estudio profundo que se llegó a hacer de su lengua sagrada, el sán-

⁷² *Mahatma Gandhi*, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1930

⁷³ "Los Colofones líricos de Juan Ramón Jiménez a las obras de Tagore: una aproximación a la recepción y repercusión transcultural." *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 agosto, 1989*, II, Barcelona, Ed. Antoni Vilanova, 1992, 1781-90.

⁷⁴ Zenobia inició esta labor en 1915 con la versión española de *La luna nueva* y tradujo dieciocho obras del poeta.

crito, y de sus religiones y mitos. Ello presta al país un papel particular en el contexto de regeneración que nace a fines del siglo. La historia de la India podía ser apropiada como medio de expresión de las teorías europeas del origen. Al idealizar este pasado, Europa se relacionaba con el Otro para autodefinirse.

Vale la pena volver a las reflexiones teóricas de Víctor Ségalen en su *Ensayo sobre el exotismo*,⁷⁵ un verdadero breviario de la diferencia. Este escritor sentía repugnancia por los clichés turísticos y las decoraciones de pacotilla y buscaba revalorizar el término de exotismo otorgándole una autenticidad y una plenitud que la moda literaria le había arrebatado. En ese texto póstumo, le otorga una categoría de la sensibilidad que permite “percibir lo diverso,” “el arte sutil de acceder al Otro.” Estas definiciones se pueden aplicar en gran parte al exotismo de la India que no proviene simplemente de incomprensiones y esquematizaciones. La India llegó a forjar una visión exótica del mundo que no reducía lo desconocido a lo conocido e intentaba entender o por lo menos celebrar esa majestuosa alteridad.

⁷⁵ Texto publicado póstumamente, *Essaie sur l'exotisme: Une esthétique du divers*, (“notes”) par Victor Ségalen, Montpellier, Fata Morgana, 1978.

LA TRADUCCIÓN DE DOS CUENTOS JAPONESES POR JUAN VALERA. *EL PESCADORCITO URASHIMA Y EL ESPEJO DE MATSUYAMA.*

ANTONIO JOAQUÍN GONZÁLEZ GONZALO

*I.E.S. Felipe Solís Villechenous.
Cabra (Córdoba)*

LA de Japón es una presencia fundamental en la cultura europea de finales del siglo XIX. La mirada de occidente sobre esta nación oriental será más intensa a partir de las victorias militares de los japoneses a principios del siglo XX: la victoria sobre China y Corea y contra Rusia¹ en 1905, sin olvidar el pacto anglojaponés de 1902, pacto que situaba en igualdad de condiciones a una nación oriental con una occidental, lo cual en aquella época no era lo más frecuente, entre otras cosas porque el europeo, y más el británico, estaba acostumbrado a ver en Oriente un territorio virgen al cual se podía dominar sin muchos escrúpulos.

Pero la presencia de Japón en Europa se retrotrae a mucho antes de las fechas que se han mencionado más arriba, Japón está presente en las revistas ilustradas europeas de la época mostrando una imagen que marca el arquetipo que el occidental tiene de tal nación; Japón participa en la Exposición Universal de París de 1867 y en la Exposición Universal de Barcelona² (1888) y en ambas obtiene un gran éxito; se acrecienta la presencia de productos japoneses (“vajillas de porcelana, jarrones, muebles con incrustaciones de marfil, biombos, abanicos, quimonos, sederías”

ANGÉLICA. REVISTA DE LITERATURA, 12, 2004-2008, pp. 115-185.

¹ Michel Revon en un texto escrito en 1910 dice “al día siguiente de las victorias [en la guerra de 1904-1905 contra Rusia] que finalmente revelaron su poder, los japoneses quedaron algo sorprendidos al ver que aquella altiva Europa que había menospreciado su evolución pacífica admiraba de tal modo sus hazañas guerreras. Lo que no habían podido alcanzar la antigua belleza de una civilización dos veces milenaria, ni la sabiduría de una política conciliadora lo habían conseguido en un abrir y cerrar de ojos unos pocos cañonazos. Aquellos lejanos isleños, tanto tiempo desconocidos, fueron de repente juzgados dignos de entrar en el concierto de las naciones civilizadas; y, si bien sintieron por ello una sincera alegría, experimentaron también una cierta sorpresa” (Revón 1999: 35).

² “Japón fue una de las naciones que mayor número de medallas cosecharon en la Exposición de 1888. Su espectacular participación tuvo un digno final en la comitiva de la ceremonia de clausura, en la que tanto chinos como japoneses participaron vestidos con sus trajes típicos y portando a hombros los típicos palanquines” (Cuesta Marina 2004: 106).

Cuesta Marina 2004: 103) en Occidente³, aunque ya se conocían desde el siglo XVII a través de las Compañías de Indias, es desde 1868 cuando aumenta claramente el mercado. Y por supuesto, se crea una visión y una interpretación de Japón, la cual no siempre es acorde a la realidad, entre otras cosas porque como escribe Hellwald en 1886

Aun no hace muchos años que tenemos noticias del interior de las islas, pero nuestros conocimientos geográficos a cerca del Japón son todavía bastante escasos y limitados principalmente a los puntos más importantes del litoral y a sus más próximos contornos. En el Japón hay muchas ciudades, varias de ellas populosas, pero tan sólo se conocen detalladamente los puertos abiertos en virtud de los tratados. No debe extrañar que aún sepamos muy poco acerca de muchos puntos importantes de la vida popular japonesa, por cuanto casi no se conoce más que una parte del litoral del Imperio. Ya no está Japón cerrado como antes al extranjero, pero la mayoría de los viajeros visita tan sólo los puertos más importantes, siendo muy pocos los que han penetrado en el interior (Cit. Cuesta Marina 2004: 105).

Por otra parte, en aquellos momentos de finales del siglo XIX, la cultura japonesa influye de una manera directa y de un modo bastante sensible en el arte, tanto en la confección de objetos suntuarios a la manera de los japoneses como en la presencia de formas, temas y modo de composición de algunas obras de arte⁴, fundamentalmente en la pintura, aunque también en la arquitectura. En el caso de España, la influencia se centra principalmente en Cataluña, Antoni Gaudí y Santiago Rusiñol serían dos claros ejemplos de ello. La relación del arte español con el japonés vino mediatizada por la visión que de Japón dan artistas como Gauguin, Whistler, Toulouse Lautrec, Degas, los cuales en algunos momentos representan en sus obras escenas sacadas directamente del arte

³ Ya en la Exposición Universal de Barcelona “la sección japonesa registró un alto índice de ventas de sus productos durante la exposición y recibió un elevado número de visitas, entre las que se pudo contar la de la reina regente quien, en su paseo inaugural por el Palacio de la Industria, fue obsequiada por los representantes de la nación japonesa con un mueble de madera y laca con incrustaciones de marfil. Si atendemos a las publicaciones de la época, Japón fue el verdadero triunfador de la Exposición, experimentando sus productos artísticos (ya conocidos en Cataluña a través de las publicaciones periódicas, los libros de viajes, los almacenes de venta de productos orientales e incluso a través de algún museo), un importante auge tras el certamen” (Cuesta Marina 2004: 106).

⁴ “El arte del lejano Oriente no había quedado exento del entusiasmo general por lo exótico; precisamente la vestimenta y los accesorios japoneses experimentaban un auge por nadie previsto: había nacido una moda. El vástago de esta moda en las artes plásticas recibió pronto el nombre de <japonismo>. El refinado pulimento del arte oriental era, pues totalmente contrario de aquella robustez que se estimaba en el arte primitivo. Sin embargo, ambos universos de imágenes eran nuevos y frescos y se prestaban para emprender una renovación de la expresión artística” (Walther 1989: 18).

japonés⁵, utilizan objetos orientales que son representados en escenas contemporáneas europeas o se dejan influir por las técnicas peculiares del arte extremoriental.

Respecto a la presencia del arte japonés en la obra de Gauguin nos podemos fijar en su cuadro *La visión tras la prédica* o *La lucha de Jacob con el ángel*⁶ (1888), donde la figura que representa la lucha de Jacob contra el ángel está inspirada en una estampa del arte japonés, en concreto en *Los luchadores* de Hokusai (1760-1849) (Prado 1989 b: 8), otra clara influencia, según Prado (1989 b: 12) se observa en *La belle Angele* desde *La bella Tokiwa* de Utagawa Kuniyoshi (1843), respecto a esto escribe

A los maestros pintores japoneses maestros del Ukiyo-e (que literalmente significa <escenas de la vida flotante> les gustaba combinar diferentes formatos en sus composiciones insertando formas circulares en el rectángulo de su pintura. A esto lo llamaban <rivalidad del cuadro en el cuadro>. Existían unos manuales de iniciación a este tipo de composición que se utilizaba con frecuencia en las cajas lacadas. Gauguin, que vivía en un medio cultural fascinado por todo lo japonés, también recurrió a este tipo de composición mediante la yuxtaposición del realismo del retrato, encerrado en una circunferencia y la misteriosa decoración de flores animada por un ídolo. Los dos esquemas resaltan el paralelismo entre la silueta de la actitud de la mujer y la del ídolo.

En la obra de Vincent Van Gogh, lo japonés se encuentra representado en obras como el *Retrato del Tío Tanguy* (París 1887) o en el *Autorretrato con oreja cortada* (Arlés 1889) en ambas obras hay un fondo cubierto de estampas japonesas, mucho más patente es el cuadro titulado *Japonesería* (1887), e incluso en el *Puente de Langlois* (Arles, Mayo de 1888) sobre el cual podemos leer

⁵ “Ya en los años sesenta, las estampas japonesas empezaron a ser valoradas y pintores como Carot, Millet o Rousseau fueron los primeros en estar interesados. Y más adelante Degas, Monet, Toulouse Lautrec y Whistler redescubrieron con entusiasmo la pintura japonesa. Se podría afirmar por ende que Francia fue de los primeros países en estar a la cabeza junto con Inglaterra, en el campo de las publicaciones sobre arte japonés” (Monforte Sáenz 2004: 80).

⁶ Este es uno de los más ambiciosos cuadros de Gauguin. “Separados unos de otros por el gigantesco tronco de un árbol, que -en perfecta conformidad con el estilo de las tallas en madera japonesas -divide el cuadro diagonalmente, los dos grupos de figuras nos presentan dos acciones opuestas. Las mujeres en vestimenta bretona, cuyos enormes cuerpos casi nos tapan la vista, reflexionan ensimismadas y devotas, sobre las palabras que acaban de escuchar en el sermón. En el trasfondo el cuadro, en cambio, tiene lugar una lucha: el ángel, a quien se le resiste con todas sus fuerzas la bíblica figura de Jacob, ha extendido irritado sus alas. Una escena cotidiana -mujeres que salen de una iglesia- es combinada con una escena sobrenatural, existente sólo en la creencia religiosa. Eje de ambas escenas es el árbol, que pone en juego una tercera tradición, la del lejano Oriente” (Walther 1989: 19)

En la pintura de Extremo Oriente, el puente es la fuerza que atrae y unifica los elementos que componen el paisaje; pero también es el símbolo del paso de la primera a la segunda parte de la vida, de la juventud a la madurez: El puente fue uno de los temas preferidos de los impresionistas. Para Van Gogh, el puente es también la repetición de un motivo que caracterizó el paisaje de su juventud, y no solamente un homenaje al Japón de su corazón. Hizo una copia muy detallada de *El puente de Ohashi bajo la lluvia* (1857) de Andô Hiroshige (Prado 1989: 10).

Habría que señalar que no sucede lo mismo que en la literatura, existían bastantes textos traducidos sobre todo al inglés y al francés, pero no tenían el alcance tan global que consiguen los objetos suntuarios, de hecho hasta 1910, con la *Antología de la literatura japonesa* realizada por Michel Revon⁷ en Francia no comienza a conocerse mejor, entre otras cosas porque como el mismo Revon afirma “esta literatura, una de las más ricas del mundo, está escrita en la más difícil de las lenguas, más aún, en una serie de lenguas sucesivas cuya comprensión ha exigido los esfuerzos de muchas generaciones de filólogos de lengua vernácula japonesa” (Revon 1999: 36).

JAPÓN EN EUROPA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX. ESTUDIOS.

En la segunda mitad del siglo XIX hay un interés muy manifiesto por la cultura japonesa. Ya se ha hecho mención anteriormente a cómo los objetos ornamentales llegan a Europa con mayor profusión de lo que lo habían hecho hasta el momento, todo bajo la influencia clara del éxito alcanzado por la representación japonesa en las exposiciones universales de París y de Barcelona; de hecho, son numerosas las publicaciones sobre Japón relacionadas con las Exposiciones universales, un ejemplo de ello, en 1867 *La Chine et le Japon à l'Exposition Universelle*. En el presente

⁷ Respecto a la técnica de traducción seguida por Revon, este mismo dice: “he tratado de dar versiones precisas y ajustadas. En ciertos casos he conseguido, por así decirlo, fotografiar el pensamiento autóctono y, por ejemplo, mis traducciones de poesías japonesas se corresponden a menudo palabra por palabra y verso por verso con el texto original. Pero para obtener este resultado he debido dejar de lado mi amor propio de escritor y sacrificar continuamente y a propósito la elegancia por la exactitud. No se puede expresar el pensamiento japonés, con sus modos particulares, sus movimientos, ni sus imágenes íntimamente ligadas a las propias concepciones, por un sistema de equivalencias que, falseando completamente el espíritu nativo, no ofrecería una traducción sino el disfraz en nuestra lengua de un texto japonés. Lo que yo quería mostrar era el pensamiento de los japoneses y sólo podía conseguirlo siguiendo el desarrollo de este pensamiento con una fidelidad escrupulosa” (Revon 1999: 38).

epígrafe, que tendrá un carácter fundamentalmente enumerativo, se van a nombrar una serie de obras y autores que muestran ese interés de Occidente por Japón⁸.

En 1864 se publica una obra de Rudolf Lindau, *Un voyage au tour du Japon*, la cual es “una buena muestra de esa curiosidad y deseo de viajar que suscita este nuevo y <exótico> país, que acaba de abrir sus fronteras al mundo y al que empiezan a viajar los primeros emisarios y colaboradores” (Monforte 2004: 79). De la década de 1880 se pueden destacar cuatro libros importantes para el desarrollo del japonismo en Francia: E. Collinet *Encyclopédie des Art décoratifs de l’Orient. Ornaments du Japon*; el libro fundamentalísimo de Louis Gonse⁹ (1846-1921), en 1883, *L’Art Japonais*; la obra de Philippe Borty (1830-1890) *Trois conférences sur la poterie et la porcelaine au Japon*, precisamente este escritor fue el que en un texto de 1872 acuñó el término Japonismo; y en 1888, Samuel Bing publica *Le Japon artistique, document d’art et d’industrie*.

En la década de 1890 el interés por Japón, manifiesto en las obras publicadas, es todavía mayor, en esta década Francia se sitúa junto a Inglaterra en la cantidad y calidad de estudios sobre la cultura japonesa. Un papel fundamental en el estudio de Japón en Francia se debe a los hermanos Goncourt (Monforte 2004); fueron entusiasmados coleccionistas de arte; en su colección se encontraban abundantes muestras de arte oriental. Edmond Goncourt (1822-1896) publicó numerosos catálogos de arte, tanto sobre pintura francesa como japonesa. Respecto a esta última destacan tres obras: *Outamaro* (1891), pintor japonés cuya obra, en concreto algunos grabados, tienen un contenido tan escandalosamente pornográfico que fueron prohibidos en Japón en 1805; de 1893 es el libro *L’art japonais* y en 1895 escribe *Hokousai* en el cual dice Edmond Goncourt: “Hoy doy por primera vez, en una lengua europea, la biografía desconocida de Hokusai, el artista más grande de Extremo Oriente” (Cit. Monforte 2004: 82).

En el ámbito anglosajón es donde va a desarrollarse el estudio de la lengua, literatura y cultura japonesa más importante del siglo XIX; puesto que los estudios realizados en Francia se centran, principalmente en las artes decorativas o en la pintura. A modo de información general, es interesante hacer un recorrido por las diversas obras que se originan desde la filología japonesa británica. A continuación se irán mencionando los principales nombres de estudiosos de la cultura japonesa y sus obras.

⁸ Puede consultarse al respecto, para el ámbito francés, Monforte (2004).

⁹ Louis Gonse desde su influyente puesto como editor de la *Gazette des Beaux Arts* y como vicepresidente de la Comisión de Monumentos históricos tuvo gran parte de responsabilidad en la llegada del arte oriental a Francia.

ERNEST MASON SATOW (1843-1929); miembro del cuerpo diplomático británico. Estuvo en Japón entre 1862 y 1882. Vio el final del período Tokugawa y el principio de la era Meiji. Fue ministro plenipotenciario en Japón (1895-1900) y en China (1900-1906); también realizó varias misiones diplomáticas en Siam (Thailandia), Uruguay y Marruecos. Posiblemente fue uno de los primeros estudiosos que se acercó a Japón con seriedad. Sus principales obras sobre la cultura japonesa, además de un indispensable estudio sobre la práctica diplomática (*Guide to Diplomatic Practice*), son: *Kuaiwa Hen: Twenty Five exercises in the Yedo Colloquial for the Use of Students, With Notes* (1873), *Japan, 1853-1864, Genji Yume Monogatari* (1905), *Kinsé Shiriaku: A History of Japan, 1853-1869* (1876), *An English-Japanese Dictionary of the Spoken Language* (1879), *A Guide Book to Nikkô* (1875), *A Handbook for Travellers in Central and Northern Japan* (1884), *Japanese Chronological Tables* (1874), *The Jesuit Mission Press in Japan 1591-1610* (1888), *The Voyage of Captain John Saris to Japan, 1613* (1900), *A Diplomatic in Japan: The Inner History of the Critical Years in the Evolution of Japan* (1921).

BASIL HALL CHAMBERLAIN (Southampton 1850- Génova 1935). Es uno de los más importantes estudiosos de Oriente, fundamentalmente de Japón. Llegó allí en 1873, época en la que comenzaban a desarrollarse los estudios de japonés modernos, y permaneció en el país hasta 1911. Fue el primer profesor de Estudios Japoneses y Filología en la Universidad Imperial de Tokio entre 1886 y 1890, desde ese puesto introdujo en Japón los estudios de Teoría General de la Lingüística y Gramática Comparada. Sus estudios se centran en la Gramática, Etimología y Morfología del Japonés; la historia del idioma, los estudios comparativos del japonés con el coreano, el Ryukyuan y el Aino, escribió un manual de japonés coloquial que todavía hoy se mantiene vivo y tradujo al inglés obras clásicas japonesas, algunas de ellas sumamente complicadas, como el *Kojiki*. Sus dos obras fundamentales son *Things Japanese, Being Notes on Various Subjects Conneted with Japan* (London, Kegan Paul, Trench Trübner y Tokio Hakubunsha) (1890) que se convirtió en un clásico para el conocimiento básico del Japón antiguo y moderno, de la obra se publicaron, en vida de su autor, cinco ediciones; y *A handbook for Travellers in Central and Norther Japan* (1881), escrita en colaboración con W.B Mason.

En *Things Japanese, Being Notes on Various Subjects Conneted with Japan* se lee:

Haber vivido la transición de Japón a la modernidad, hace que un hombre se sienta de una manera que no es la habitual. Todo en Japón es moderno, el aire está lleno de palabras como bicicleta, bacilos y <círculos de influencia>, y sin embargo, ese mismo hombre que siente la modernidad de Japón, a su vez puede contemplarse rodeado de un mundo medieval.

Otras obras de Chamberlain son *A Simplified Grammar of the Japanese Language (Modern Written Style)* (1885), *A Romanized Japanese Reader: Consisting of Japanese Anecdotes, Maxims, etc, in Easy Written Style; with an English Translation and Notes* (1886), *A Handbook of Colloquial Japanese; A Practical Introduction to the Study of Japanese Writing (Moji no Shirube)*, *Japanese Poetry, Translation of Ko-ji-ki or Records of Ancient Matters*.

FREDERICK VICTOR DICKINS (1838-1915). Fue uno de los primeros traductores al inglés de la literatura clásica japonesa. Llegó a Japón en 1863 como médico de la Armada Inglesa. Permaneció allí tres años, tras los cuales volvió a Inglaterra para estudiar Leyes. Regresó a Japón en 1871 como procurador ante la Corte británica consular de Yokohama. Retornó a Inglaterra en 1879. Fue uno de los miembros fundadores de la Sociedad Asiática de Japón, de la que fue Consejero durante cinco años. En Londres, trabajó como Archivero de la Universidad de Londres, allí publicó varios trabajos sobre el Japón antiguo y traducciones de textos clásicos directamente desde el japonés.

Sus principales obras: *The Mangwa of Hokusai*, *The Makurakotoba of primitive japanese verse*, *The literature of Primitive Japan*, tradujo además, *Hyak Nin I shiu: Stanzas by a Century of Poets* (1866), *Chiushin-gura: The Loyal League* (1875), que es una de las leyendas más importantes de las que tienen como héroes a los samuráis; *Fugaku Hiyaku-Kei: A Hundred Views of Fuji* (1880), *Taketorino Okino no Monogatari: The Old Bamboo Hearer's Story* (1888), *Ho-jo-ki: Notes from a Ten Feet Square Hut* (1907), *Hida no Takumi Monogatari: The Story of a Hida Craftsman* (1912), *Primitive and Mediaeval Japanese Texts* (1906).

WILLIAM GEORGE ASTON (1841-1911). Llegó a Japón como intérprete para la legación británica en 1864. Había muy pocos occidentales que conociesen Japón en aquella época. No existían textos didácticos para estudiar japonés, él redactó dos gramáticas. También dedicó una especial atención a la historia, religión, literatura y cultura japonesas. Tradujo por primera vez al inglés el *Nihon Shoki (Nihongi)* uno de los primeros y más importantes textos de la mitología e historia del Japón antiguo. Escribió otras obras importantes sobre la historia de la literatura japonesa y un estudio sobre el Shintoísmo.

Sus obras: *A Grammar of the Japanese Spoken Language* (1888); *A Grammar of the Japanese Written Language* (1904), *Nihongi: Chronicles of Japan from the Earliest Times to AD 697* (1896), *A History of Japanese Literature* (1899), *Shinto: The Way of the Gods* (1905).

PERCIVALL LOWELL (Boston 1855-1916). Viaja por Asia entre 1883 y 1893, fundamentalmente por Japón y Corea. Era hermano del poeta Amy Lowell. Su obra más destacable es *Occult Japan; or The Way of the Gods: An Esoteric Study of Japanese Personality and Possession* (1894), también *Chosón, the Land of the Morning Calm: A Sketch of*

Korea (1886), *The Soul of the Far East* (1888) y *Noto: An Unexplored Corner of Japan* (1891).

WALTER WESTON (1861-1940). Clérigo anglicano. Fue misionero en Japón entre 1888 y 1915. Su afición al montañismo le llevó a conocer lugares no visitados anteriormente por occidentales. Introdutor del montañismo en Japón, fue un miembro destacado de la Japan Society of London and the Royal Geographical Society. Sus obras *Mountaineering and Exploration in the Japanese Alps* (1906), *The Playground of the Far East* (1918), *A Wayfarer in Unfamiliar Japan* (1925) y *Japan* (1926).

MIRADAS LITERARIAS DE AUTORES OCCIDENTALES SOBRE JAPÓN.

En el epígrafe anterior hemos centrado nuestra atención en la visión de algunos filólogos que se acercan a la cultura japonesa en los momentos en que el país se abre a la influencia occidental. Ahora se hará un recorrido, bastante sesgado sobre cómo ven Japón algunos autores que no pertenecen al ámbito del estudio literario o lingüístico, sino que están interesados, más bien, en plasmar una serie de experiencias totalmente mediatizadas por los presupuestos con los que salían de sus respectivos países¹⁰. Podría resultar un estudio mucho más amplio, pues el tema de trabajo al respecto es impresionante, por ello el cometido fundamental de este apartado será trazar una línea muy liviana que nos permita explicarnos, posteriormente, la visión que Juan Valera alcanza de Oriente en su época.

Uno de los autores que en la segunda mitad del siglo XIX se acercó desde Occidente a Japón fue Pierre Loti con su obra titulada *Madame Crisantemo*, obra que puede ser clasificada como diario de viaje, con una visión muy personal del Japón¹¹ “de su cultura y de sus costumbres, y a la par, un ingrediente lotiano y levemente morboso” (Villena 1986: 12), rasgo, este último que caracteriza la literatura de Pierre Loti.

¹⁰ “De ese largo momento histórico que supone la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX, datan los primeros testimonios de viajeros occidentales, como Aimé, Hearn, Kipling y Loti, cuyas visiones pocas veces son objetivas y oscilan de la <japonería> decorativa a la visión colonialista de un país que nunca fue colonia. Pocos son quienes como Lafcadio Hearn (1850-1904) penetraron en Japón o quienes como Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928), ya en los años veinte, nos dejaron una visión periodística objetiva y desapasionada” (Caeiro 1993: 13).

¹¹ “Una serie de escenas, estampas o cuadros que son una descripción, entre lírica y reflexiva, de los hábitos de vida japoneses, en un momento en que la cultura tradicional de esa nación, aún vigente, comienza a amalgamarse -y Loti es pesimista al respecto- con la cultura occidental (o los usos occidentales, por mejor decir) que aportan los marineros y militares de las potencias colonialistas” (Villena 1986: 12)

Ya desde las primeras páginas de *Madame Crisantemo* nos vamos a encontrar con una mirada, focalizada a través de los ojos del marino protagonista, característica del exotismo japonés. Una mirada que se centra en una naturaleza exuberante con sus montañas, sus árboles y sus rocas; una visión un tanto idílica que entra en contraposición total con la descripción negativa de la ciudad de Nagasaki¹². Y, aunque el elemento exótico haga acto de presencia en la obra

En general, la descripción que Pierre Loti hace de la cultura japonesa es exacta, y se complace en la extrañeza que, justamente, es lo que busca. Libro atestado de diminutivos (como el propio escritor reconoce), lo diminutivo, lo frágil, lo delicado, son para él los caracteres básicos del país. (Loti olvida, o simplemente no conoce, el lado samurai) (Villena 1986: 14).

Respecto a esto último puede ser interesante comprobar cómo enfocan dos escritores sumamente distintos la visión de su primer día en Japón.

Pierre Loti en *Madame Crisantemo* (p 25)

Toda esta naturaleza exuberante y fresca tenía en sí misma un exotismo japonés. Esto provenía de un no sé qué de extraño que tenían las cumbres de las montañas y, si así puede decirse, de la inverosimilitud de ciertas cosas, demasiado bonitas. Agrupábanse los árboles formando ramilletes con la misma gentileza preciosa que en las bandejas de laca. Grandes rocas surgían erguidas, en posturas exageradas, al lado de mamelones de formas suaves cubiertos de verdes céspedes: elementos dispares de paisaje se habrían juntado como en los parajes de artificio.

Y Lafcadio Hearn en “Mi primer día en Oriente” (2002: 32)

Hay en el aire matinal algún hechizo inefable, fresco con la frescura de la primavera japonesa y las ráfagas de viento del cono nevado del Fuji; un hechizo que quizás obedezca más a una suave luminosidad que a un tono definido; una limpidez atmosférica extraordinaria, con apenas una insinuación de tonos azules, a través de la cual los objetos más lejanos aparecen enfocados con una nitidez asombrosa. La calidez del sol es sólo agradable; la jinrikisha o kuruma es el vehículo más pequeño y acogedor que pueda imaginarse; y las imágenes callejeras, tal como se ven por encima del tambaleante sombrero blanco en forma

¹² “Una ciudad verdaderamente vulgar. Ante ella, una mezcla de barcos que ostentaban todas las banderas del mundo; vapores como los de cualquier parte, negras humaredas, y, en los muelles, fábricas. En cuanto a cosas triviales vistas ya por doquier, no faltaba nada” (26).

de seta de mi conductor, poseen una fascinación de la que me parece que jamás podré cansarme.

El otro escritor occidental que se acerca a Japón en la segunda mitad del siglo XIX es Lafcadio Hearn del cual acabamos de leer un fragmento y que a lo largo del presente capítulo será mencionado en numerosas ocasiones.

Lafcadio Hearn llega a Japón, a Yokohama, el 4 de abril de 1890. En enero de 1891 contrae matrimonio con Koizumi Setsu la cual pertenecía a una familia samurái al borde de la miseria, aunque tal familia había tenido cierto prestigio cuando estaba al servicio del daimio de Matsue, sin embargo no supo adaptarse a las nuevas circunstancias políticas. Pronto, Hearn comienza a impartir clases de inglés en una escuela de Matsue (durante esa época se crearon muchas de ellas para formar a los japoneses en un momento en el que la relación con Occidente era considerada como sumamente importante). En 1896 le es concedida la ciudadanía japonesa; su nombre japonés será Koizumi Yakumo, así será conocido como un importante recopilador de cuentos de la tradición japonesa. Entre 1896 y 1903 será profesor de la universidad de Tokio, donde impartió clases de Literatura Inglesa. En 1904 murió en Tokio, sus cenizas fueron sepultadas siguiendo el ritual budista.

La obra de Lafcadio Hearn esta integrada por diversos títulos como: *Stray Leaves from Strange Literature* (1884), una colección de fábulas y leyendas, *Gombo Zhêbes* (1885), proverbios criollos de la América francesa, recopilados durante el tiempo que vivió en Nueva Orleans, De 1887 es su recopilación de leyendas chinas con el título *Some Chinese Ghosts*; publicó también dos novelas cortas *Chita* (1888) y *Youma* (1890), un libro de experiencias *Two Years in the French West Indies* (1890) y numerosos artículos periodísticos, así como traducciones de Pierre Loti, Théophile Gautier, Gustave Flaubert. Con todo su obra más reconocida es la que surgió de su contacto con Japón, sobre ella se ha escrito

Esta abarca ensayos generales sobre la cultura japonesa, impresiones de viaje, comentarios sobre poesía culta y popular, cuentos fantásticos que traducen antiguas leyendas, cuentos curiosamente realistas (especies de *moeurs de province*), apreciaciones sobre la crisis histórica vivida por el Japón de la era Meiji, sobre los peligros de la industrialización y sobre los eventuales conflictos con Occidente, vagas reflexiones filosóficas signadas por la presencia de Herbert Spencer, a quien admiró sin reservas y citó con abundancia (Gardini 1987: 13).

La obra japonesa de Lafcadio Hearn está compuesta de los siguientes títulos: *Glimpses of unfamiliar Japan* (1894), *Out of the East* (1895), *In Ghostly Japan* (1899), *Shadowings* (1900), *A Japanese Miscellany* (1901), *Kotto* (1902), *Japan: An Attempt at Interpretation* (1904), de carácter póstumo son dos de sus más importantes recopilaciones de cuentos

japoneses, también las más conocidas: *Milky Way and Other Studies and Stories* (1905) y *Kokoro* (1906).

Gardini (1987: 15) resume el contenido de las tradiciones recopiladas Por Lafcadio Hearn del siguiente modo:

Pájaros, insectos, plantas y árboles desempeñan un papel singular en las leyendas japonesas que Lafcadio Hearn reprodujo con lacónica exquisitez; son el centro de inspiración de esas fábulas pobladas por formas sujetas a perpetuas metamorfosis, ya impregnadas por la atmósfera siniestra que irradian criaturas reencarnadas en seres detestables, ya iluminadas por el etéreo resplandor que exhala Horai, el mágico país de las hadas.

En el prólogo a la edición inglesa del libro titulado *Kwaidan* (1901), Lafcadio Hearn escribió sobre cuál era el método de trabajo respecto a los cuentos que se contienen en la colección

Muchos de los siguientes kwaidan, o cuentos fantásticos, provienen de antiguos libros japoneses, tales como el *Yaso-Kidan*, el *Bukkyo-Hay-Kwa-Zensho-Kokon-Chomoshu*, el *Tamá-Sudaré* y el *Hyaku-Monogatari*; algunos de estos relatos son de origen chino, entre ellos el notable “Sueño de Akinosuké”. Pero el narrador japonés, en cada caso, supo reformarlos y transmutarlos de tal manera que parecen locales. Uno muy curioso, “Yuki-Onna” fue referido por un labrador llamado Nishitamagori, de Chofu, provincia de Musashi, y decía que era una leyenda de su comarca natal. Ignoro si está escrito en japonés, pero las creencias extraordinarias reflejadas en dicho cuento por cierto existían en el Imperio de los Hijos del Sol, y en formas muy diversas. El incidente de “Riki-Baka” fue un hecho y una experiencia personal, y lo narro casi con fidelidad absoluta, cambiando apenas un nombre familiar mencionado por el narrador japonés (Hearn 1987: 15).

Otras veces eran sus alumnos los que le contaban historias antiguas, o su misma esposa se las leía de libros antiguos. Partiendo de esos textos japoneses, de carácter básicamente oral como puede verse, “Lafcadio Hearn supo verterlas [las leyendas] a una prosa inglesa cuyos rasgos distintos son la sonoridad y la transparencia, la claridad, la precisión y el dominio de la progresión narrativa, logradas gracias a una denodada búsqueda estilística que al fin desembocó en una afortunada sencillez” (Gardini 1987: 16).

Juan Valera en la traducción que hace desde el inglés de los dos cuentos japoneses, habla de que le había sido enviada desde Japón toda una colección de cuentos de este estilo. Tal colección es muy posible que fuese similar a la que hoy en día podemos leer traducida al español con el título de *Kwaidan*. Por este motivo me resulta bastante interesante mencionar cuáles son los principales temas que podemos encontrar

en estos cuentos. “La historia de Mimi-Nashi.Hoichi” es la historia de Hoichi el desorejado, un monje ciego que interpretaba maravillosamente los cantos épicos en los cuales se narraba el enfrentamiento entre los Taira (Heiké) y los Minamoto (Genji). Cerca del lugar en el que sucedió la última batalla de ambos clanes, en Dan no Ura, en Shimonoseki, se levantó un templo para que sirviese como lugar de paz para las almas de los muertos, algunos de ellos, los Heiké, se habían transformado en cangrejos. Un día Hoichi es llamado para interpretar su canto ante un poderoso señor al cual no conoce. Por supuesto no voy a desentrañar el final de la historia, una narración apasionante, pero sí diré que el elemento fantástico está perfectamente desarrollado. En “Oshidori” se cuenta la historia de un ave que simboliza el afecto conyugal y que sufre una desgracia; “La historia de O-Tei” es una narración de amor más allá de la muerte y cómo el afecto perdura más allá de las reencarnaciones. En “Jikininki” se cuenta el enfrentamiento de un sacerdote a un espíritu en pena que vive devorando los cadáveres. “Mujina” es uno de los mejores relatos fantásticos que contiene esta colección, con un final que en nada desmerece a los mejores relatos de terror con sorpresa al final. “Rokuro-Kubi”, algunos fantasmas tienen la fea costumbre de alimentarse con los seres humanos que pasan por sus dominios. “El secreto de la muerta” en el cual una mujer fallecida aparece como fantasma en la casa donde vivía hasta que un monje descubre la razón. “Yuki-Onna” es la mujer de nieve, una hermosa mujer cuya ferocidad, cuando se incumplen las promesas que se le han hecho es terrible. “La historia de Aoyagi” es la historia de un samurái que se casa con el espíritu de un sauce. “Jiu-Roki-Zakura” en el cual un hombre tenía tan buenos recuerdos de un cerezo que había pertenecido a su familia que se suicida y riega con su sangre el cerezo cuando ve que se está secando, así le da la vida de nuevo. “El sueño de Akinosuke” en el cual un hombre se duerme sobre un hormiguero y sueña que va al país de la maravilla, aunque en realidad está en un hormiguero como el que descubre debajo de él al despertar. “Riki Baka”, la historia de Riki el Simple, el hombre que siempre se mantuvo en la edad infantil y tras la muerte, al reencarnarse nace con la señal que se le hiciera al ser enterrado al final de su vida anterior. “Ante la corte suprema”, un kami consigue que una muchacha muera en lugar de otra, pero la corte suprema de los dioses no puede consentir esto. “La monja del templo de Amida” es la historia de una mujer que pierde la razón a la muerte de su esposo y su hijo. Sus padres le hacen un pequeño monasterio para que no quede desamparada cuando ellos mueran. La sinrazón de la monja consiste en que le gusta jugar y vivir rodeada de cosas muy pequeñas. Los niños encuentran en el jardín del monasterio un lugar donde jugar a salvo y felices, incluso después de la muerte de la monja. “La doncella del espejo” se cuenta la historia de un manantial en el cual han muerto varias personas pues está encantado. En este último cuento aparece un espejo; uno de los cuentos traducidos

por Juan Valera están relacionados también con un espejo, es por ello por lo que puede ser interesante leer el siguiente fragmento

Matsamura supuso, empero, que el espejo acaso ofreciera alguna explicación del enigma; pues tales espejos siempre son objetos extraños, ya que tienen un alma propia, y esa alma es femenina. El espejo parecía muy viejo y estaba cubierto por una gruesa costra de arcilla. El sacerdote ordenó limpiarlo y descubrieron que se trataba de una obra artesanal muy rara y valiosa, en cuyo dorso había maravillosos diseños, además de diversos caracteres. Algunos de los caracteres se habían vuelto ilegibles, pero aún podía distinguirse parte de una fecha y unos ideogramas.

“La historia de Kogi el Sacerdote” cuenta la historia de un monje pintor que representa tan bien a los peces en sus cuadros que un día le es dado vivir la existencia de un pez. “La historia de Kwashin Koji”, la historia de un bondadoso anciano que recorría los pueblos narrando cómo era el infierno mediante un maravilloso retablo antiguo.

Aunque todos los cuentos mencionados sean sumamente interesantes, hay dos a los que tenemos que dedicar una atención especial, pues se relacionan más directamente con el cometido del presente trabajo.

El primero de ellos es el titulado “Horai”, Horai es el país de las hadas. Lafcadio Hearn se inspira para la redacción de este cuento en un Kakémono (pintura sobre seda) titulada Shinkiro (espejismo) que tiene en su despacho. El relato, que más bien es una descripción, arranca con las siguientes palabras:

Visión azul de una profundidad que se ahonda en lo alto... el cielo y el mar intercambian mutuos fulgores. Un día de primavera, por la mañana. Sólo el cielo y el mar... vasta extensión de azur. En primer plano, las ondas captan un destello de plata, se arremolinan las hebras de espuma. Pero un poco más allá, no se vislumbra movimiento alguno, nada salvo el color; el cálido y tenue azul del agua que se dilata hasta confundirse con el azul del aire. No hay horizonte: sólo la distancia que se eleva al espacio, una cóncava infinitud que se ahueca sobre mí, una enormidad que se enarca sobre mí, el color que con la altura se torna más profundo. Mas en la azul lejanía pende una lánguida visión de torres palaciegas, de altos tejados filosos y curvados como lunas... sombras de un antiguo y extraño esplendor iluminado por un sol brumoso como la memoria (125).

No deja de ser interesante este texto porque de alguna manera puede explicarnos elementos que están elididos en “El pescadorcito Uras-hima” de Juan Valera; al fin y al cabo lo que con estas palabras está describiendo Lafcadio Hearn es la entrada a Horai, con los tejados del palacio del Rey Dragón.

Horai, que como se ha dicho es el País de las Hadas, tiene su origen en China en el siglo II a.C. durante la dinastía Shin. Este país maravilloso es descrito de la siguiente manera

En Horai no existen la muerte o el dolor, y no existe el invierno. Allí jamás se marchitan las flores, jamás se pudren los frutos; y basta que un hombre pruebe una vez dichos frutos para que jamás vuelva a padecer el hambre o la sed. En Horai crecen las mágicas plantas So-rin-shi y Riku-go-aoi, y Ban-kon-to, que curan todas las enfermedades y también la hierba mágica Yo-shin-shi, que resucita a los muertos; y esa mágica hierba se alimenta de aguas encantadas, de las que basta beber un sorbo para obtener perpetua juventud. La gente de Horai come su arroz en unas escudillas muy pequeñas; pero el arroz jamás mengua, por mucho que uno coma, hasta que se haya satisfecho el apetito. Y toman el vino en copas muy, muy pequeñas, pero no hay hombre capaz de vaciarlas, por muy excesivamente que beba, antes de ser vencido por el plácido sueño de la ebriedad (126).

Además Horai también se caracteriza por su atmósfera muy peculiar

Gracias a ella el sol resplandece en Horai con una blanca ignorada en otros lugares, una luz láctea que jamás enceguece, muy tenue, aunque asombrosamente diáfana. Esa atmósfera no es de nuestro período humano; es muy antigua (a tal punto que sólo mencionar su antigüedad me aterra) y no es una combinación de nitrógeno y oxígeno. No está hecha de aire, sino de espíritu, la sustancia de miríadas y miríadas de generaciones de almas fundidas en una única y traslúcida extensión, las almas de gente que pensó de modos hartos diversos de los nuestros. El mortal que inhale esa atmósfera comunica a su sangre la vibración de esos espíritus, y estos transmutan su percepción, remodelando sus nociones del Espacio y del Tiempo, de modo que dicho mortal sólo podrá ver como ellos veían y sentir como ellos sentían y pensar como ellos pensaban. Tales cambios de la percepción son suaves como el sueño (127).

Y por último, el motivo por el cual nadie envejece en Horai.

Como en Horai nadie tiene conocimiento del mal, los corazones jamás envejecen. Y, siendo siempre jóvenes de corazón, los habitantes de Horai sonríen desde que nacen hasta que mueren, salvo cuando los Dioses les infligen algún dolor, y los rostros permanecen velados hasta que ese dolor se disipa. Toda la gente de Horai ama al prójimo y confía en él, tal como si todos integraran una sola familia; y la voz de las mujeres semeja el canto de un pájaro, porque sus corazones son ligeros como los de los pájaros, y el susurro de las mangas de las doncellas, cuando juegan, evoca fugaces y pesados aleteos (127).

El otro cuento que aparece en el libro *Kwaidan* que nos interesa de una manera muy especial es el titulado “Urashima”. Este cuento es parte de un artículo publicado en el *Japan Weekly Mail*, el 28 de julio de 1894, artículo titulado “The Dream of a Summer Day”. Al principio de la narración, Lafcadio Hearn promete una historia inolvidable: “una vez que ustedes conozcan la historia, no la olvidarán jamás”. La acción de narrar por parte del autor se sitúa en unos días en los que él permanece en la costa, cuya luz le sugiere el mundo fantástico.

El propio Lafcadio Hearn señala que existen numerosas versiones del cuento “Urashima”, es una historia de carácter popular que ha originado numerosas obras. Una muestra se encuentra en la colección de poemas de entre los siglos V a IX titulada *Manyefushifu*. El cuento también fue traducido al inglés; y Hearn menciona a Aston y a Chamberlain (*The Classical Poetry of the Japanese*), el primero realizó una versión en prosa y el segundo tanto en prosa como en verso y otra para niños contenida en *Japanese Fairy Tales series*, con “dibujos deliciosamente coloreadas por artistas nativos”. Este último libro es el que menciona Hearn como origen de su inspiración: “teniendo a la vista este libro, intentaré contar la leyenda una vez más, con mis propias palabras”. Actuación que será coincidente con la seguida por Juan Valera.

A continuación se hará un detallado recorrido por la versión del cuento sobre el pescador Urashima hecha por Lafcadio Hearn.

Comienza el cuento con una precisa fijación espacio temporal “hace mil cuatrocientos dieciséis años, el joven pescador Urashima Taro partió en bote de la costa de Suminoyé”. Acompañada por una descripción paisajística como las que caracterizan la narrativa de Lafcadio Hearn

Entonces los días estivales eran como los de hoy: somnolientos y diáfanos, de un azul apenas interrumpido por nubes ligeras y algodonadas que se reflejaban en el espejo del mar. También las colinas eran como las de hoy: formas azules y distantes que se confundían con el cielo azul. Soplaban perezosos vientos.

Y llenándose del ambiente de siesta, el pescador Urashima se deja llevar y permite que su bote flote a la deriva. Esta imagen corresponde plenamente a un cuadro titulado “Un pescador solitario” atribuido a Ma Yüan (Bayen)¹³ a finales del siglo XII (puede verse en Suzuki 1996: lámina cinco).

¹³ “Entre los elementos que más poderosamente caracterizaron el talento artístico japonés podemos mencionar el estilo dominado <pintura de ángulo> surgido con Bayen (Ma Tüan, que vivió alrededor de 1175-1225), uno de los más eminentes artistas de la dinastía Sung del sur. El estilo <pintura de ángulo> está psicológicamente relacionado con los pintores japoneses de la <pincelada sobria>, tradición cuyo rasgo distintivo más característico es la reducción al mínimo del número de líneas o trazos destinados a re-

Tales imágenes suscitan un cierto sentimiento de melancolía, pero dan también la oportunidad de recoger y dirigir el interés hacia la vida interior, que gustosamente derramará ante nuestros ojos sus valiosos tesoros, a condición de que le prestemos la suficiente atención (Suzuki 1996: 25).

Hearn en su traducción, más recreación del cuento de Urashima, a diferencia de lo que ocurre con Valera, como es comprensible, se muestra un gran conocedor de aquello que relata de un modo directo. Fija muy concretamente el espacio y el tiempo de la historia, aunque se deja llevar de su visión contemporánea para describir los elementos del pasado, así sucede con la descripción que hace de la barca de Urashima

Era un bote extraño, despintado y sin timón, cuya forma quizás ustedes no hayan visto jamás. Pero aún hoy, después de mil cuatrocientos años, tales botes pueden verse ante las antiguas aldeas de la costa del Mar de Japón.

Urashima consigue pescar algo, al extraer ese algo del mar “descubrió que sólo era una tortuga” y las tortugas son seres sagrados para el Dios Dragón del Mar y además pueden alcanzar una longevidad de mil o “diez mil, según algunos” años. Urashima deja ir a la tortuga “murmurando una plegaria a los dioses”, es decir no lo hace por una bondad innata sino por un sentido religioso, casi panteísta de la vida, muy acorde con la concepción sintoísta del mundo. Después intenta pescar algo más, pero no lo consigue

Y el día estaba muy cálido, y el mar y el aire y todas las cosas guardaban un inquebrantable silencio. Un gran sopor se adueñó del joven, que se durmió en el bote a la deriva.

Fragmento en el cual vemos aparecer el tema del sueño como previo a la aventura de carácter maravilloso. Son muy numerosos los cuentos de la tradición occidental en los cuales el personaje queda profundamente dormido antes de adentrarse en la visión del más allá, quizá el ejemplo

presentar las formas sobre la seda o el papel. Ambos estilos están muy en consonancia con el espíritu del zen. Un simple barco de pesca en medio de las aguas agitadas es suficiente para despertar en la mente del espectador la sensación de la inmensidad del mar y, al mismo tiempo, un sentimiento de paz y satisfacción: el sentido zen de la soledad. Aparentemente, el barco flota desamparado. Es una estructura primitiva, sin ingenios mecánicos que favorezcan la estabilidad y permitan maniobras audaces sobre las olas turbulentas, sin aparatos científicos apropiados para desafiar las tempestades, en radical contraste con los modernos trasatlánticos. Pero este absoluto desamparo es la virtud del barquichuelo de pesca y, por contraste, con él percibimos la incomprendibilidad del Absoluto en que están inmersos la barca y el mundo” (Suzuki 1996: 24).

más socorrido, por no adentrarnos todavía en las veredas de la literatura medieval sea *Alicia en el País de las Maravillas*.

Y cuando Urashima ya está dormido,

Entonces una hermosa muchacha surgió del mar somnoliento vestida de azul y carmesí, con una larga cabellera negra que le llegaba hasta los pies, al estilo de la hija de un príncipe de hace mil cuatrocientos años. Deslizándose sobre las aguas, tenue como la atmósfera.

Aquí, Lafcadio Hearn hace una anotación que puede resultar muy interesante a la hora de acercarse a la traducción de Juan Valera

Tal como la que retrata la ilustración del <Urashima> del profesor Chamberlain.

La doncella se acerca a la barca y despierta sin brusquedad a Urashima. No deja de ser curioso cómo desde un primer momento el autor se esfuerza en crear una atmósfera de paz, de suavidad, patente tanto en las aguas, como en el aire, como en la misma descripción de la doncella y sus gestos. La doncella es la hija del Rey Dragón del Mar. Ha sido enviada a Urashima como premio por su corazón generoso, tal y como quedó claro al liberar a la tortuga. La doncella invita a Urashima a ir al palacio del Rey Dragón del mar “que se yergue en la isla donde jamás muere el estío”, allí, si Urashima lo desea, la doncella será su esposa. Como Urashima se ha enamorado de la doncella, la acompaña.

Entonces ella tomó un remo, él tomó otro, y ambos bogaron juntos -imagen distante que perdura en el horizonte, el esposo y la esposa remando juntos.

Todo sigue siendo suavidad

Navegaron suavemente, con lentitud, sobre las aguas azules y calladas, hacia el sur, hasta llegar a la isla en que jamás muere el estío, al palacio del Rey Dragón del Mar.

Esas calificaciones reiterativas que connotan tranquilidad, así como esa repetición de la permanencia del estío, nos están situando en un ámbito alejado totalmente de la realidad, es la descripción del otro mundo, del mundo maravilloso en el cual la realidad con todas sus cargas negativas desaparece, sin dolor, sin sufrimiento, sin frío, sin calor.

Nuevamente Lafcadio Hearn hace una referencia al texto ilustrado que está utilizando como base para su traducción, recreación

Aquí, el texto del pequeño libro súbitamente se encoge mientras lo leemos, y hermosas ondas azules inundan la página; y más allá, en un horizonte encantado, se ve la delicada costa de la isla, y techos puntiagudos que asoman del verde follaje, los techos del palacio del Dios del Mar, semejantes al palacio del Mikado Yuriaki, hace mil cuatrocientos dieciséis años

Una visión fantástica, maravillosa que encuentra su relación con otras más reales. De hecho, muchas veces la mirada sobre la realidad y la visión que plasman literariamente de esa misma realidad los escritores europeos coinciden, comprobémoslo con el siguiente texto de “Una peregrinación a Enoshima”, Lafcadio Hearn describe Kamakura

Una aldea rural alargada que se extiende desordenadamente entre colinas boscosas, atravesada por un canal. Viejas casitas japonesas, deslustradas, de colores apagados, con tejados de paja que se inclinan mucho sobre los muros de madera y los shoji de papel. En todas sus vertientes se ven manchas verdes, hierba de algún tipo; y en las puntas mismas de los tejados, en los caballetes, exuberantes matas de yane shobo [*Acorus calamus*], la planta de los tejados, que da bonitas flores de color púrpura. En el aire tibio hay una mezcla de aromas japoneses, huele a sake, huele a sopa de algas, huele a daikon, el fuerte rábano nativo; e, imponiéndose a todos, un aroma dulce, denso y fuerte, de incienso, incienso de los altares de los dioses (Hearn 2002: 63).

Aparecen los “extraños servidores”, los cuales son “criaturas del mar”. Saludan a Urashima como a un príncipe, pues es el esposo de la princesa. Hay suntuosas celebraciones en el palacio del Rey Dragón.

Y como un soplo, pasaron tres años durante los cuales Urashima vivió en un continuo deleite. Sin embargo sentía añoranza, por sus padres y pidió permiso a su esposa para ir a verlos. Tal petición causa un gran dolor a la princesa, la cual, finalmente accede, no sin temor. Le da un cofre que le ayudará a regresar, siempre y cuando no sea abierto. Hearn hace una anotación respecto al cofre dado por la esposa

Aún hoy puede verse ese cofre en el templo de Kanagawa, a orillas del mar; y los sacerdotes también conservan el sedal de Urashima Taro, y ciertas joyas extrañas que él trajo consigo del reino del Rey Dragón.

Después de despedirse de su esposa, Urashima

Se internó en la luz estival que se abatía sobre el mar somnoliento; y la forma de la isla donde jamás muere el verano se desvaneció a sus espaldas, como un sueño; y una vez más vio ante él las azules montañas del Japón, erguidas sobre el blanco resplandor del horizonte

Las mismas montañas que veían todos aquellos occidentales que llegaban a Japón y que quedaban impresionados por ellas.

En cuanto llegó a la costa “lo invadió un inmenso asombro, una duda funesta”; aquel lugar no era igual que el que había abandonado tres años atrás. No estaba la cabaña de sus padres, las formas de las casas eran extrañas,

El templo sintoísta había sido reconstruido en otro lugar; ya no había bosques en las laderas vecinas. Sólo la voz del manantial que fluía entre las casas y las formas de las montañas se conservaban iguales

¿Puede haber una forma más bella de expresar los cambios en lo imperecedero? ¿Puede haber una mejor forma de expresar el avance del tiempo, utilizando como Hearn utiliza la eterna metáfora del correr de las aguas como símbolo del *tempus fugit*?

Finalmente, Urashima se decide a preguntarle a un anciano, el cual le cuenta lo que ha sucedido durante su ausencia

¡Urashima Taro! ¿Pero de dónde vienes que no conoces la historia? ¡Urashima Taro! Caramba, si hace más de cuatrocientos años que se ahogó, y en el cementerio hay un monumento levantado en su memoria. En ese cementerio están las tumbas de toda su familia... en el cementerio viejo, que ya no se usa más... ¡Urashima Taro! ¿Cómo puedes ser tan tonto como para preguntarme dónde queda su casa?

Con este fragmento, se crea en el relato un ritmo narrativo que se basa fundamentalmente en la repetición. Con la traducción que hace Juan Valera sucede algo similar, puesto que se está traduciendo desde una lengua totalmente extraña, un texto que, por otra parte, tiene cierto origen poético, la mejor manera de crear ese ritmo es mediante la repetición de acciones que comporta el uso de unas mismas palabras

Urashima se dirigió al cementerio de la aldea -al cementerio viejo, el que ya no se usaba- y allí descubrió su propia lápida, y las lápidas de su padre y de su madre y de otros allegados, las lápidas de mucha gente que había conocido.

En ese momento Urashima se cree víctima de una ilusión, cree que el encantamiento proviene de lo que contiene el cofre y quiebra la promesa hecha a su esposa; deslíe el lazo y abre el cofre

Al instante, sin emitir un sonido, brotó de su interior un vapor blanco, gélido y espectral, que se elevó en el aire como una nube de verano y se deslizó suavemente hacia el sur, sobre el silencioso mar. Nada más había en el cofre.

Urashima comienza a sollozar, pues en ese momento se da cuenta de que ha perdido la felicidad, la única felicidad que es posible para un humano, la que se encuentra en el terreno de la maravilla pues el existir cotidiano es desasosiego, lucha, miseria y finalmente muerte

Un helado escozor le penetró la sangre, se le cayeron los dientes, su rostro se arrugó, su cabello se volvió blanco como la nieve, sus miembros se marchitaron, su vigor se disipó; cayó sin vida, sobre la arena, aplastado por el peso de cuatrocientos inviernos.

El relato concluye con un dato erudito

Está escrito en los anales oficiales del Imperio, que <en el año vigésimo primero del Mikado Yuriaku (477 d.C.), el joven Urashima, de Midzunoyé, distrito de Tosa, provincia de Tango, descendiente de la divinidad Shimanemi, viajó al Elíseo (Horai) en un bote de pesca. Luego no hay más noticias de Urashima durante los reinados de treinta y un emperadores y emperatrices, es decir entre los siglos V y IX. Luego, esos mismos anales anuncian que <en el segundo año de Tenchiyo, bajo el poder del Mikado Go-Junwa (825 d.C.) el joven Urashima regresó y luego partió una vez más, sin que nadie supiese hacia dónde.

TRAYECTORIA DEL CUENTO JAPONÉS

Carmen Bravo-Villasante en su traducción y estudio de Iwaya Sazanami traza una magnífica panorámica de la literatura cuentística japonesa, dividiéndola en cuatro etapas. La primera de ellas correspondería a la Era Kamakura en la cual las circunstancias de violencia cotidiana que se estaban viviendo promueve los cuentos de temas heroicos guerreros; su manifestación física son los rollos ilustrados. Ya en el siglo XVII se publican los libros de cuentos denominados Otogi-Zoshi (Libros de cuentos) y Tan-Roku, ambos de temática similar. Con la Era Meiji comienzan a realizarse traducciones de cuentos occidentales y las más importantes recopilaciones de cuentos japoneses, muchas de ellas se deben a Iwaya Sazanami (1870-1933).

Durante el Periodo Edo, cuando el país se encontraba en una tranquilidad más o menos generalizada, se favoreció el desarrollo de las letras. Son importantes en este periodo los libros denominado Tan-roku (bermellón-verde)¹⁴. Son libros con ilustraciones coloreadas a mano, algu-

¹⁴ "Nara-e hon are colourful and often embellished with gold leaf. They were so popular that some of the 17th-century printed editions were hand-coloured by their publishers to simulate the Nara-e effect. These tanroku-bon, so called because of the predominance

nos por artistas muy cualificados, aunque en la mayoría de los casos son los mismos libreros u otro tipo de artesanos los que los colorean. No está coloreada toda la ilustración, sólo alguna parte, consiguiendo con ello un especial efecto estético. Los colores utilizados, sin ninguna intención de carácter realista son el bermellón y el verde (de ahí su nombre). Tienen una gran difusión y se manufacturan principalmente en Kyoto, Osaka y Edo. Los temas de las Tan-roku son similares a los que se pueden encontrar en los Otogi-zoshi: los protagonistas animales son muy abundantes (el ratón y el zorro son dos personajes muy importantes); los objetos inanimados en ocasiones cobran vida (la tetera encantada); los espíritus y los genios participan en el castigo a la maldad del ser humano y el tiempo de los antepasados sigue presente en los héroes guerreros.

En la Era Meiji (1868-1912), como se ha dicho antes, comienzan a traducirse a lenguas occidentales los cuentos populares japoneses, fundamentalmente *El cortador de bambú*, *El pescadorcito Urashima* y *La historia de la doncella Crisantemo Blanco*. En esta misma época, los cuentos de hadas también cobran suma difusión en los mismo circuitos de producción y consumo japoneses

A finales del siglo XIX el editor Takejiro Hasegawa empezó a publicar los primeros volúmenes de cuentos de hadas japoneses que fueron traducidos a diferentes idiomas. Estos libros de papel crepé son muy raros y muy estimados en la actualidad (Bravo-Villasante 1987: XIII).

Entre los principales recopiladores de cuentos se encuentran Shizuko Wakamatsu e Iwaya Sazanami.

Iwaya Sazanami

Hijo de un médico, estudia alemán en la escuela, lo que le permite acceder directamente a la cuentística germana, y traducir cuentos y leyendas de la literatura occidental. De ahí proviene su interés por los cuentos japoneses. Como los Grimm fue filólogo y recopiló muchos cuentos de Japón (Bravo-Villasante 1987: XIV).

Entre sus obras destacan *Shonen Bungaku* (Literatura para jóvenes), la narración *Koganemaru* (El guerrero de oro) (1891) “es un relato de venganza entre animales. El tigre es el señor feudal y la zorra y el mono los vasallos, y los perros el pueblo humillado. Mediante la astucia y las virtudes predicadas por Confucio vence el héroe Guerrero de Oro”. En sus relatos se hace una llamada constante a hacer el bien y

of orange (tan) and green (roku) in the tinting of the woodcut illustrations, are now highly prized on account of their rarity. *The Tale of the Saga Brothers* is one of the very few genuine tanroku-bon preserved in the West” (Brown 1988: 10).

precaverse contra el mal, el cual siempre es vencido mediante la astucia. Las características del héroe corresponden perfectamente a la ideología de carácter confuciano que orienta el pensamiento japonés, es un héroe “leal, virtuoso y siente piedad filial”, todo ello acompañado de bondad, valor e ingeniosidad. En muchos de los relatos de Sazanami predomina el elemento moral, en el cual radica una especial visión estética de la belleza; un claro ejemplo de ello sería *El espejo de Matsuyama*.

Las principales colecciones de cuentos recopiladas por Iwaya Sazanami son *Nippon Otogibanashi* (1894-1896), en 24 tomos, *Sekai Otogibanashi* (1899-1907), 100 tomos, *Sazanami Otogi Zenshi* (1928), 15 tomos que en 1933 se convierten en 18.

Caeiro divide los cuentos tradicionales japoneses en cuatro categorías:

- 1.-El mundo sobrenatural, aquí son frecuentes los cuentos en los que los seres inanimados cobran vida.
- 2.-El mundo de los animales con un predominio de los ratones, los zorros, los cangrejos y las tortugas. Los cuentos de animales de la tradición japonesa tienen un origen chino principalmente.
- 3.-El mundo humano. Una parte sumamente interesante de este apartado es aquella en la que se tratan diversos aspectos de contenido moral. Una historia importante al respecto es la “Hanasakajisan” en el cual las buenas acciones reciben su premio y las malas su castigo¹⁵, elemento que coincide en prácticamente todas las culturas y que forma parte central en las colecciones de cuentos tradicionales recopiladas durante el romanticismo occidental.
- 4.-El mundo del samurái, es la clase que predomina durante la época Edo¹⁶. El samurái se convierte en uno de los elementos centrales de la cultura tradicional japonesa (incluso en las creaciones y traducciones de los Kwaidan realizada por Lafcadio Hearn se encuentran varios cuentos en los cuales sus protagonistas son samuráis).

¹⁵ Es la historia de una pareja de ancianos que al ver cómo un vecino maltrata cruelmente a un perrito lo adoptan, tal acción les reportará un beneficio en forma de tesoro encontrado por el animal. El vecino cruel intenta encontrar otro, para ello utiliza al mismo perro, pero al no conseguirlo lo mata. Los ancianos entierran el cadáver del perrito y sobre la tumba crece un árbol que es origen de una nueva riqueza; el vecino cruel intentará de nuevo beneficiarse de ello, pero acabará siendo castigado por el monarca.

¹⁶ Téngase en cuenta que durante tres siglos, Japón está dominado por una casta militar cuya cabeza jerárquica se encuentra en el Shogun, título cuya traducción vendría a ser General supremo en la guerra contra los bárbaros. En un primer momento, salvo Lafcadio Hearn, los occidentales que llegan a Japón no se percatan de la importancia que el samurái tiene para el desarrollo arquetípico de la cultura japonesa; esto se debe a que en el momento en que los occidentales comienzan a llegar a Japón, el país está viviendo un proceso de modernización que conduce a la separación de las tradiciones más arraigadas.

LOS PRÓLOGOS DE JUAN VALERA A SUS CUENTOS.

En 1860, en Madrid, Juan Valera firma su prólogo a *Florilegio de cuentos*. Uno de los aspectos más importantes que muestra este texto es la manifestación del talante universalista de los conocimientos de Valera.

Cuentos hay que sustancialmente se cuentan lo mismo en la India Oriental que en Islandia, que entre los salvajes de la América del Norte, cambiando empero en la manera y forma de la narración, y recibiendo, en este y en otros accidentes y pormenores, el sello y la marca de las razas, idiomas y nacionalidades, que sucesiva y simultáneamente han adoptado. Con esto dan al anticuario y al etnógrafo casi tanto en qué cavilar cuando las misteriosas analogías de los diversos y más apartados idiomas, sobre todo si los cuentos son muy primitivos, por ejemplo, en este o en aquel país de Europa, y sin embargo se hallan en su origen en los libros sagrados de los bramines o en alguna otra antiquísima mitología del Oriente

En este prólogo al *Florilegio de cuentos*, Valera se nos presenta como un magnífico conocedor de las antologías de cuentos que se están realizando en diversas lenguas e incluso de las más variadas culturas, llega a mencionar el *Kalevala*, las colecciones recogidas en el sur de África o las recolectadas entre los indios norteamericanos; todo ello con abundante cita de nombres propios dedicados a este menester. Con todo y con eso, el interés y la defensa literaria de Valera va encaminada hacia la literatura clásica. Llega a afirmar que Virgilio es preferible a Gonzalo de Berceo.

El interés cultural de Juan Valera queda demostrado en las siguientes palabras con las que se refiere a la antropología, ciencia de reciente fundación

En nuestros días se quiere mejor saber la historia íntima y psicológica de los pueblos que la estruendosa y exterior de los reyes y tiranos, sus dominadores; más la historia de las ideas y sentimientos que la de los hechos; más el armónico y constante desarrollo del humano linaje que la genealogía y sucesión de los príncipes. La facilidad y prontitud con que se recorre la tierra toda han hecho que se adquieran noticias de las más peregrinas literaturas.

Incluso llega a afirmar, como hiciera Taine con respecto a la literatura, que los cuentos “así en lo sustancial como en lo accidental, completamente indígenas y por lo tanto genuinos representantes del espíritu de la fantasía del pueblo de que nacieron”.

Otro prólogo escrito por Juan Valera es el de 1898 para la colección de cuentos *De varios colores*. En tal prólogo, como es habitual, Juan Valera explica los motivos que le llevaron a escribir esta obra. Afirma que

no busca enseñar, ni moralizar, ni probar tesis, ni resolver problemas, ni censurar vicios y costumbres. Es bastante interesante el hecho de que se sirva de la negación para afirmar, entre otras cosas porque tales elementos pueden estar presentes en los cuentos, por ejemplo en *El espejo de Matsuyama*, la moralización está clara, una moralización sobre el amor filial que ya estaba muy presente en el cuento original japonés, como tendremos oportunidad de comprobar. Frente a todas esas negaciones, una afirmación, Juan Valera persigue la distracción y la diversión en una época en la que ya se considera achacoso “No me propongo enseñar nada, ni moralizar, ni probar tesis, ni resolver problemas, ni censurar vicios y costumbres. Lo único que me propuse al escribir los tales cuentos es distraerme o divertirme en el casi forzoso retiro a que mi vejez y mis achaques me condenan”. En consonancia con esa búsqueda de la diversión, la melancolía no tiene cabida en los cuentos por convicción, tanto personal

La musa que me ha inspirado (suponiendo también que ha habido musa) no ha sido melancólica, ni trágica, sino regocijada y alegre, según convenía para consolarme de mis penas reales y no para agravar su peso con otras penas imaginarias

como estética pues “yo creo y siempre he creído que toda producción artística o literaria implica buen humor y no desabrimiento ni aflicciones”.

Y por último la introducción a *Dos cuentos japoneses* en la que Juan Valera nos va a mostrar ciertos rasgos interesantes, sin ningún género de dudas sobre los dos cuentos japoneses que se van a analizar a continuación.

La historia de la traducción de *El pescadorcito Urashima* y de *El espejo de Matsuyama* comienza cuando José Delavat, cuñado de Juan Valera y Ministro de España en Japón, le envía “doce tomitos, impresos en un papel tan raro, que más parece tela que papel, y con multitud de preciosas pinturas intercaladas en el texto. Lo pintado es mucho más que lo escrito, y está pintado con grande originalidad y gracia”. Estos libritos están impresos y pintados en Tokio, en lengua inglesa para que “los niños de Japón aprendan el inglés”. Ya se ha hablado anteriormente de libros de estas características, los libros Tan-roku, colecciones en las que se publicaron numerosos cuentos de la tradición japonesa.

Valera afirma su desconocimiento del japonés, debía de ser de las pocas cosas que Juan Valera desconocía, y aún así “sólo sé que los japoneses tienen muchos libros, y que algunos de ellos, novelas sobre todo, están ya traducidos en varias lenguas europeas” principalmente en inglés, francés y alemán.

Juan Valera fija, por otra parte, su atención en cómo se observa que estos cuentos están recogidos de la tradición oral, se nota en ciertas técnicas que aparecen

Parece que estos cuentos, enteramente populares, están tomados, palabra por palabra, de boca de las niñeras japonesas; y debe de ser así, porque la candidez de la narración lo deja ver a las claras.

De los cuentos contenidos en esos doce tomitos, Juan Valera elige dos. El primero de ellos porque se diferencia totalmente de todos los cuentos europeos, es *El espejo de Matsuyama*, el otro porque “se asemeja a ciertas leyendas cristianas”. Es indudable la similitud que hay entre *El pescadorcito Urashima* y algunas historias del occidente medieval. A analizar tales parecidos se dedicará todo un epígrafe porque es un episodio muy sugerente. Para mostrar esos rasgos compartidos entre las tradiciones japonesas y las occidentales, Juan Valera menciona a San Amaro¹⁷, los *Desengaños místicos* del padre Arbiol¹⁸ y la *Golden Legend* de Longfellow¹⁹.

Quizás, junto a esas influencias, habría que mencionar también una novela de Washington Irving, *Rip van Winkle*, la historia de un hombre que desaparece en las montañas y aparece en su pueblo mucho después.

EL PESCADORCITO URASHIMA.

LA VERSIÓN DE JUAN VALERA.

Para desarrollar este epígrafe vamos a hacer un recorrido por la traducción que Juan Valera hace de este cuento tradicional japonés que en palabras de Caeiro (1993: 175) es una historia “mágica, sencilla y trágica”, además de una de las más conocidas de la tradición japonesa en Occidente.

Como corresponde a toda idea de un cuento tradicional maravilloso²⁰, y Juan Valera quiere situarse en esta órbita, la historia comienza

¹⁷ La leyenda de San Amaro cuenta la historia de un monje que desaparece en el mar como sucedió con otro santo marinero como San Barandán.

¹⁸ Franciscano aragonés, vivió entre 1651 y 1726. Autor de numerosas obras de religión: *La religiosa instruida*, *Desengaños místicos* y *Estragos de la lujuria*. Fue considerado uno de los mejores predicadores de su tiempo.

¹⁹ Poeta de Estados Unidos vivió entre 1807 y 1882; fue considerado como el máximo representante de la lírica en su país en la primera mitad del siglo XIX. Entre sus obras destaca *The song of Hiawatha*, y la trilogía que aparece en 1872 de *Christus: A Mystery*.

²⁰ Aarne señala una serie de características de los cuentos maravillosos como son: El enemigo mágico, el esposo o la esposa mágico, la tarea mágica, el auxiliar mágico, el objeto mágico, la fuerza o el conocimiento mágico y otros elementos mágicos entre los cuales cabe, por ejemplo, el paisaje. De todos estos rasgos hay tres se cumplen, por ello puede considerarse esta narración de carácter tradicional maravilloso.

con un primer párrafo en el cual se nos indican los tres elementos fundamentales de la narración. El tiempo, como es tradicional “vivía muchísimo tiempo hace” (estructura sintáctica en que no deja de sorprender el orden de los elementos característico del inglés); el lugar en la costa del Mar del Japón sin calificar toponímicamente, cosa que no ocurre en la versión realizada por Lafcadio Hearn; y el personaje “un pescadorcito llamado Urashima, amable muchacho, y muy listo con la caña y el anzuelo”, mediante estas palabras el personaje es calificado por su oficio, tiene nombre propio y unas rasgos morales que le hacen acreedor, en un primer momento de la simpatía del receptor pues es amable y listo, aunque esta última afirmación irá quedando en entredicho a lo largo del desarrollo de la versión valeriana.

La manera de presentar a Urashima es bastante castiza, casi tenemos la sensación de ir a leer un cuento del costumbrismo español del siglo XIX. Tal casticismo es característico del estilo de Valera. Aparece un narrador que podríamos definir como cotidiano, da la sensación de que conoce al personaje y hablase de él a un extraño, sin impedir que el cariño que por él siente salga a la vista, aunque tal cariño, como se podrá observar a lo largo del cuento es fingido.

“Cierta día” y seguimos con la indeterminación espacial, Urashima salió a pescar. Hasta aquí lo normal, pues dedicándose al oficio de la pesca qué otra cosa se puede esperar de él. Sin embargo ese día no es uno cualquiera. A partir de este momento se desarrolla un proceso narrativo que tiende a mantener la atención del lector. En primer lugar parte desde lo cotidiano, de un día cualquiera, que no es cualquiera sino un cierto día, entre otras cosas porque Urashima no pescó un pez. Bueno, todo ello puede resultar cotidiano, mala suerte; pero al autor le interesa mantener en vilo al receptor, por ello no tarda en dirigirse directamente a él “¿Qué piensas que cogió?”, se introduce el elemento de desequilibrio en el relato, la duda, que aún se mantiene un poco más, “Pues bien”. Obsérvese como el autor está utilizando una característica cotidiana del cuento popular: Tensión, mantenimiento y afirmación. Esta última afirmación se convierte en especial, más por la liberación de la tensión que se ha ido acumulando que por la importancia de lo contado en sí mismo. Y ese algo final es que “cogió una grande tortuga”. En el sintagma nominal que forma este predicado hay un elemento que destaca: la anteposición del adjetivo calificativo al nombre, figura sintáctica plenamente admitida en español, pero que, sin embargo, desde mi punto de vista está originando una ruptura en la fluidez de la narración, se nota que el autor está traduciendo de una lengua en la que la figura de la anteposición del adyacente al sustantivo es más frecuente.

A continuación se describe la tortuga: Tiene una concha muy recia, una cara vieja, arrugada y fea y un rabillo muy raro. Y como sucede en los cuentos tradicionales y en las narraciones que se aproximan a su

estética, en lo cotidiano se introduce aunque sea levemente, en un primer momento, lo maravilloso, en este caso en forma de ese “rabillo muy raro”. No tarda en aparecer, nuevamente, el estilo oral, ahora mostrando a un narrador que cuenta una historia que no es propia del auditorio que la recibe, y que, por lo tanto, tiene que aclarar en algún momento: “Bueno será que sepas una cosa, que, sin duda, no sabes, y es que las tortugas viven mil años; al menos las japonesas los viven”. Y no podemos evitar señalar la ironía que se encuentra en la última parte de la afirmación. Urashima no ignora nada de las tortugas japonesas y después de esa afirmación aclaratoria que hace el autor se pasa a la transcripción en estilo directo del pensamiento de Urashima.

Este es el momento de señalar que se ha producido un cambio bastante interesante con respecto a la forma que este cuento presenta en el texto japonés. La tortuga no es pescada por Urashima. Lo que sucede es que, un día, cuando Urashima vuelve de la pesca se encuentra con un grupo de muchachos que están maltratando cruelmente a una tortuga. Ve cómo la tortuga se debate en su suplicio y se apiada de ella, mostrando su innata bondad y su apocamiento, cuando de una manera cortés solicita a los muchachos que suelten a la tortuga y finalmente les ofrece aquello que a él le hace falta para vivir (según unas versiones les da dinero, según otras el producto de su trabajo). Cuando Urashima consigue librar de su tortura a la tortuga la deja marchar y al tiempo comienza a desarrollarse la parte maravillosa de la historia²¹.

El proceso de pensamiento que sigue Urashima es el siguiente: “un pez me sabrá tan bien para la comida y quizás mejor que la tortuga. ¿Para qué he de matar a este pobrecito animal y privarle de que viva aún novecientos noventa y nueve años? No, no quiero ser tan cruel. Seguro estoy de que mi madre aprobará lo que hago”. No deja de resultar extraño que Urashima piense que la tortuga puede vivir todavía novecientos noventa y nueve años más²². En la versión japonesa esto

²¹ “En muchos casos se relaciona con la moraleja budista de que el que hace el bien recibe su recompensa. De este tipo también podemos encontrar muchas variantes entre los cuentos occidentales. Sin embargo, en el caso japonés, la intervención de un animal es frecuente. La tortuga de *Urashima Taro*, la grulla de *La mujer grulla* y el gorrión de *El gorrión de la lengua cortada*, son los típicos ejemplos de esta clase. Un animal se encuentra herido o en un apuro y, al salvarle el protagonista, el animal le intenta devolver el favor regalándole la fortuna” (Takagi 2004: 125).

²² Uno de los elementos fundamentales a la hora de medir el grado de ficcionalización del mito es el empleo de los números. Los números reales son aquellos que pueden servir para medir el tiempo real, sin embargo, los números simbólicos son expresión del tiempo sagrado. “Los números sagrados son aquellos que están estrechamente unidos a la índole de los hechos o las causas y sólo tienen sentido cuando son utilizados en una circunstancia emocional de los mitos. Por lo tanto, lo que indica el número difiere de los números matemáticos” (Takagi 2004: 65).

puede ser más admisible, pues desde el primer momento se señala que es una tortuga joven, sin embargo en la traducción que está haciendo Juan Valera se nos muestra un animal con “una concha muy recia y una cara vieja, arrugada y fea”. Ese número no deja de ser significativo, tres nueves que sumados hasta llegar al número mágico vuelven a originar otro nueve el cual, a su vez, está directamente relacionado con el tres. En fin, numerología que nos lleva directamente hacia uno de los números mágicos de la tradición occidental, en primer lugar el nueve y al final del desarrollo el tres.

Mediante su propio pensamiento, Urashima se nos presenta como un personaje sencillo y bondadoso. Plantea en un primer momento una cuestión de carácter cotidiano, la comida. Se apiada del animal, como en la versión japonesa; admite que no quiere ser cruel (¿por qué matar a la tortuga es cruel y sin embargo a un pez no?, cuando en los hábitos culinarios orientales se encuentran ambos situados en el escalafón de los animales susceptibles de ser ingeridos). Y otro elemento sumamente curioso: la presencia de la madre que sugiere el respeto filial, rasgo moral característico de la cultura japonesa, basado sobre todo en el confucianismo que desde China llegó a las islas de Japón.

En definitiva, que Urashima “echó la tortuga al mar” y después se quedó dormido en su barca. Con ello, según corresponde a la tradición occidental, comenzamos a entrar en el ámbito de lo maravilloso porque una de las formas que tiene el ser humano de cruzar el umbral del otro mundo es mediante el sueño. De nuevo hace acto de presencia la figura del traductor-narrador que cuenta su propia experiencia, en su propia cultura “era tiempo muy caluroso de verano, cuando casi nadie se resiste al mediodía a echar una siesta”. Y, después de ese rasgo de lo cotidiano, comienza la aventura fantástica en el ámbito del sueño: “Apenas se durmió, salió del seno de las olas una hermosa dama, que entró en la barca”. ¿Quién esa hermosa dama que emerge del seno de las olas? ¿No recuerda esta descripción el nacimiento de Venus? ¿No nos sugiere algo la referencia al “seno” de las olas? Juan Valera podía ser muy irónico, incluso cínico cuando se lo proponía, pero lo que es indudable es que manejaba el lenguaje con una calidad que se puede encontrar en muy pocos casos.

Es esta misma hermosa mujer surgida de las aguas²³ la que con sus palabras va a contar a Urashima quién es ella, con una clara au-

²³ “En los cuentos, las hadas suelen aparecer como mujeres estilizadas, de gran belleza, ricamente vestidas, eternamente jóvenes y dotadas de espejeantes poderes mágicos, sobre todo de transformación. Algunas veces la belleza o el aspecto de estas hadas es inquietante, incluso aterrador. Otras veces tienen forma de serpiente o están provistas de grandes alas, de trajes emplumados que les permiten volar. Respecto a los seres humanos, las hadas suelen ser complacientes y benévolas, incluso claramente protectoras. Hay hadas madrinas del héroe o de la heroína. Hay hadas que se aparecen al

toafirmación desde un primer momento “Yo soy”, totalmente necesaria, pues en el mundo de lo maravilloso las imágenes hay que tomarlas con cierta precaución.

La doncella es la hija del dios de mar que vive con su padre en el Palacio del Dragón “allende los mares”, es decir muy lejos. Además resulta que la tortuga y ella son la misma persona y resulta que todo ha sido una prueba que el dios del mar ha enviado a Urashima para probar su bondad. Urashima ha salido bien librado de la prueba y como premio a su bondad

Ahora, como ya sabemos que eres bueno, un excelente muchacho, que repugna toda crueldad, he venido para llevarte conmigo. Si quieres nos casaremos y viviremos felizmente juntos, más de mil años, en el Palacio del Dragón, allende los mares azules

Hasta esta hija de los dioses se expresa con una cotidianeidad castiza en la que se representa el carácter del traductor, que se convierte en autor de pleno derecho mediante la técnica del extrañamiento, quiero decir, Juan Valera, desde un primer momento, quiere dejar claro que lo que está haciendo es una traducción de una tradición que a él le es ajena, aunque le resulta atractiva, por ello ese extrañamiento, esa utilización de elementos que “rechinan” en el relato.

Por otra parte, en esas palabras de la mujer del mar no deja de ser interesante la presencia del sintagma mares azules. Azul, evidentemente, como epíteto, como adorno poético sin más, pero también como elemento de recurrencia a ese ámbito onírico que está viviendo el personaje y que el autor quiere transmitir al lector.

Indudablemente, Urashima, aunque sea un poco simple, no va a poder decir que no al ofrecimiento de la doncella: trato sexual, como es característico cuando un hada se le aparece a un hombre (así sucede, como podremos ver más tarde, en las tradiciones occidentales de la edad media), con boda incluida, siempre que él quiera, y a través de ella emparentar con el ser más poderoso de los mares, con el dios mismo; también le ofrece una vida feliz y duradera en un lugar maravilloso. La simplonería de Urashima, desde luego, no está en aceptar todo ello, ¿qué mortal no lo haría? En la versión española traducida directamente desde el japonés (va añadida en el presente texto) Urashima no lo duda ni un momento y eso que está casado (en la versión de Juan Valera sólo se nos habla de su madre).

héroe en su camino de búsqueda y le aconsejan o le guían. Y las hay, en fin, que se casan con el héroe o que le buscan sexualmente. Raras son las hadas que atacan al protagonista humano del cuento, a menos que sea para vengar amores ultrajados u olvidados o para proteger al héroe de sí mismo” (Gil 1982: 48)

En definitiva, ante las promesas de la diosa surgida del mar, Urashima no responde con palabras, sino con la acción “tomó entonces Urashima un remo” y ahora viene lo sorprendente “y la princesa otro” y “remaron, remaron hasta arribar por último al Palacio del Dragón”. De estas acciones hay dos elementos que llaman especialmente la atención: el método de desplazamiento hacia el reino de lo maravilloso y el hecho de que la diosa también se ponga a remar. Ambas cosas nos alejan un tanto de lo maravilloso, pues normalmente, para llegar a la tierra de lo mágico o de los dioses, los medios de transporte suelen ser distintos y muy rápidos. En lo segundo, además, se introduce un elemento que no deja de sugerir cierto humor, ¿será que la princesa del mar también tiene prisa por retornar con Urashima a su palacio? No deja de haber, por otra parte, cierta gracia sexual, picarona, contenida en el hecho de remar y remar. Esto no sucede en la versión que del cuento de Urashima hace Lafcadio Hearn en la cual el hecho de que ambos personajes remen a la vez tiene el contenido simbólico de representar a la pareja primordial o al amor de los cónyuges.

Y llegan al palacio del Dragón “donde el dios de la mar vivía e imperaba, como rey, sobre todos los dragones, tortugas y peces”.

¿Cómo era el palacio? Para su descripción, el narrador utiliza su característico estilo oral que involucra directamente al oyente:

¡Oh que sitio tan ameno era aquel! Los muros del palacio eran de coral; los árboles tenían esmeraldas por hojas y rubíes por fruta; las escamas de todos los peces eran plata, y las colas de los dragones, oro. Piensa en todo lo más bonito, primoroso y luciente que viste en tu vida, ponlo junto, y tal vez concebirás entonces lo que el palacio parecía

La mejor manera de magnificar la descripción es haciendo referencia a aquello que puede causar la mayor maravilla en el receptor. En la descripción del palacio hay dos partes. La descripción directa que hace el narrador en la cual predomina lo precioso maravilloso en forma de elementos sumamente brillantes y extraños o ricos: coral, esmeraldas, rubíes, plata y oro²⁴; y la llamada a la visión del receptor para que este se imagine mejor la riqueza del lugar mediante la comparación con su vivir cotidiano: bonito, primoroso, luciente.

Respecto a la versión japonesa, la descripción del palacio que aparece en este texto de Juan Valera está muy abreviada.

Pasa el tiempo

Allí vivieron dichosos más de tres años, paseando todos los días por entre aquellos árboles con hojas de esmeraldas y frutas de rubíes

²⁴ “Todo lo que se halla vinculado de algún modo con el reino lejano, puede adoptar la tonalidad del oro” Propp (1981: 420).

De nuevo acumulación de los elementos característicos de la tierra maravillosa: la felicidad, los árboles con hojas de esmeraldas y con frutas de rubíes. En el *Taketori monogatari*, el Cuento del cortador de bambú, aparecen estos árboles de Horai, que es la representación del otro mundo en la tradición japonesa. Todos estos elementos tienen una función clara de alejar al receptor de un ambiente característico de lo cotidiano, donde está la miseria, la muerte, la desesperanza, la traición, el dolor, la desilusión; frente a todo esto el mundo de lo maravilloso. Nadie mejor que Mario Vargas Llosa ha expresado qué significa el mundo de lo maravilloso para conseguir la salvación del ser humano

Lo único seguro es que, en esos tiempos remotísimos, la ficción constituía una parte sustancial de la vida humana y que los contadores de historias -los kataribe- cumplían una función social de primer orden. No sólo entretenían a los hombres y mujeres del común, en las aldeas y posadas, y a las familias encumbradas en los palacios y en la corte; además, a nobles y plebeyos les abrían las puertas de unos mundos fabulosos, de proezas extraordinarias y seres ejemplares o de pesadilla cuyas aventuras los desagradiaban de las miserias, rutinas y frustraciones que padecían en este. En cierto modo, la ficción era el complemento, y para algunos acaso el sustituto, de la religión como fuente de la vida espiritual (Vargas Llosa 2004: 8).

Pasados los tres años, Urashima le dice a su esposa que está “muy contento y satisfecho” pero que necesita volver a su casa para ver a “su padre, madre, hermanos y hermanas”. Aunque la partida de Urashima no es del agrado de la princesa marina (“mucho me temo que te suceda algo terrible”), le deja partir, pero le impone una condición para regresar: “Toma, con todo, esta caja, y cuida mucho de no abrirla. Si la abres, no lograrás nunca volver a verme”. Aquí se introduce el elemento de la discordia que llama a la curiosidad, una prohibición²⁵ acompañada de la posibilidad de transgredirla; pues la única utilidad de esa caja es que no la abra, bastaría con no dársela.

Navegando durante mucho tiempo, Urashima consigue regresar a la costa de su país. Nuevamente, el narrador oral, conocedor de los actos que incentivan la curiosidad, mantiene vivo el interés, retrasa la explicación de lo que va a suceder cuando Urashima llegue a su país. Y la mejor manera es plantear una serie de preguntas retóricas, no por no esperar respuesta, sino porque esperan una reacción por parte del recep-

²⁵ Como señala Vladimir Propp (1987: 38), tras el planteamiento de la prohibición, “el cuento, a continuación, presenta la llegada repentina (aunque, en cierta manera preparada) de la desgracia. A ella va ligada la imagen ofrecida por la situación inicial, imagen de una felicidad particular, a veces subrayada con especial énfasis”.

tor, la ansiedad en conocer la respuesta: “¿qué había ocurrido durante su ausencia? ¿Dónde estaba la choza de su padre? ¿Qué había sido de la aldea en que solía vivir?”. Todo ha cambiado, salvo los elementos de la misma naturaleza, los cuales han permanecido: “Las montañas, por cierto, estaban allí como antes; pero los árboles habían sido cortados. El arroyuelo, que corría junto a la choza de su padre, seguía corriendo; pero ya no iban allí las mujeres a lavar la ropa como antes” Ante ello se recuerda de nuevo la circunstancia temporal señalada con anterioridad “portentoso era que todo hubiese cambiado de tal suerte en sólo tres años”.

Pasa por allí un hombre, y Urashima se dirige a él, y en su respuesta se aclara el misterio de los cambios

¿Urashima? ¿Cómo preguntas por él, si hace cuatrocientos años que desapareció pescando? Su padre, su madre, sus hermanos, los nietos de sus hermanos, ha siglos que murieron. Esa es una historia muy antigua. Loco debes de estar cuando buscas aún la tal choza. Hace centenares de años que era escombros.

Y en las palabras de ese hombre desconocido está contenida la respuesta que Urashima encuentra sobre lo que antes era su mundo: enajenamiento total, pues todo aquello que conoció y que era suyo ha desaparecido y la locura que se le supone por buscar a alguien de tiempos tan remotos.

Con este aspecto entramos en contacto con un elemento bastante importante, no solo de este relato pues también aparece en otras narraciones de carácter tradicional o literario: la peculiar visión del tiempo, o mejor dicho, el tiempo mágico del relato. Ha llegado a afirmarse en algún momento que esta visión especial del tiempo puede estar en relación con la concepción espacio temporal defendida por Albert Eistein en su teoría de la relatividad²⁶.

No deja de haber un cierto fallo constructivo en la tensión, por parte de Valera, pues es el primer hombre al que encuentra el que responde

²⁶ “Con su teoría de la relatividad, Albert Einstein puso en entredicho muchos de los presupuestos y leyes de la física clásica, al demostrar que ni el tiempo ni la distancia son categorías absolutas. De esta forma, ciertos aspectos de las narraciones maravillosas, interpretadas sólo como metáforas, han cobrado un carácter de intuiciones profundas del mundo físico” (Gil 1982: 14). “Los relatos en los que el héroe pasa un momento en compañía de los dioses, de los genios o de las hadas y, al volver a su mundo, encuentra que los años transitaron sin que él lo supiera ni los sufriera, son también una expresión de la relatividad del tiempo. En el terreno y en el sistema de los inmortales un año es un minuto; ni siquiera tanto. Los mundos paralelos del encanto son, respecto al mundo humano, relativos en cuanto a la magnitud, y su medida es el hombre que pasa de un plano a otro” (Gil 1982: 15).

a la pregunta definitiva de Urashima, con lo cual el misterio queda desvelado de una manera precipitada.

Urashima cae ahora en la cuenta y descubre que su mundo ya no es aquel

De súbito acudió a la mente de Urashima la idea de que el Palacio del Dragón, allende los mares, con sus muros de coral y su fruta de rubíes, y sus dragones con cola de oro, había de ser parte del país de las hadas, donde un día es más largo que un año en este mundo, y que sus tres años en compañía de la princesa habían sido cuatrocientos. De nada le valía, pues, permanecer ya en su tierra, donde todos sus parientes y amigos habían muerto y donde hasta su propia aldea había desaparecido.

Es interesante constatar cómo se crea un cierto ritmo narrativo mediante la repetición. En este caso se trata de una repetición de carácter descriptivo.

La personalidad de Urashima, desde tal y como había sido mostrada en un principio, comienza a cambiar, pues actúa “con gran precipitación y atolondramiento”, pensó que la única manera que tenía para regresar al Palacio del Dragón, era abrir la caja que le diera su esposa, aunque ello implicaba desobedecer la orden, pero en aquel momento, Urashima no recordó la prohibición “por lo trastornado que estaba”.

Abre la caja “¿Y qué piensas que salió de allí?”. Una nube blanca que flotando se adentra en el mar, alejándose de Urashima, el cual, en ese momento, recuerda la prohibición. Pero ya es demasiado tarde, y mientras corre en pos de la nube, “de repente, sus cabellos se pusieron blancos como la nieve, su rostro se cubrió de arrugas y sus espaldas se encorvaron como las de un hombre decrepito. Después le faltó el aliento. Y, al fin, cayó muerto en la playa”.

Ahora el narrador, sentimentalmente se involucra en el relato, para transmitir a sus receptores la emoción del momento “¡Pobre Urashima!”. Pobre, no sólo porque ha muerto, sino porque, al final, el bondadoso Urashima del principio se ha transformado en “atolondrado y desobediente” pues “si hubiera hecho lo que le mandó la princesa, hubiese vivido más de mil años”.

El cuento acaba con un párrafo en el cual se vuelve a hacer una llamada al receptor, invitándole a entrar, de una manera directa, en el mundo maravilloso²⁷. En el último párrafo se desvía la atención del

²⁷ “El lector que comprenda las diversas dimensiones de su ironía descubrirá que quizá lo más importante de su técnica novelística es el diálogo que el autor mantiene con el lector, un sistema intrínseco de la obra cuyo realismo radica en el tono escéptico e irrisorio. Establece Valera un juego intelectual con el lector en que se someten la realidad y la ficción misma a un comentario irónico. Así, el narrador intruso solicita

relato desde lo moral hacia lo maravilloso, lo cual hace cambiar totalmente la interpretación del texto. A la vez, vuelve a crearse un ritmo por repetición descriptiva. Estos elementos que ahora se enumeran son los más mencionados a lo largo del texto.

Dime, ¿no te agradaría ir a ver el Palacio del Dragón, allende los mares, donde el dios vive y reina como soberano sobre dragones, tortugas y peces, donde los árboles tienen esmeraldas por hojas y rubíes por fruta, y donde las escamas son plata y las colas oro?

El cuento de Valera está fechado en Madrid en 1887 y fue publicado en *De varios colores* en Madrid, Editorial Fe en 1898.

ALGUNOS ASPECTOS DE LA OBRA.

Partiendo del planteamiento de la obra que se ha hecho hasta aquí, desde este momento vamos a fijar nuestra atención en una serie de elementos que pueden resultar bastante interesantes para comprender un poco mejor algunas de las características presentes en *El pescadorcito Urashima*.

Las primeras versiones que se encuentran de la historia de Urashima se pueden situar hacia el siglo VIII d.C. en *Tango no kuni Fudoki*, -en esta obra, perteneciente a un género del cual ya se ha dicho algo anteriormente, se intentan justificar los lugares y las etimologías topográficas partiendo de la relación de una divinidad o de algún elemento sobrenatural con el lugar concreto que se está explicando; la obra desarrolla los topónimos de Tango, lugar donde se desarrolla la aventura maravillosa de Urashima- y en el *Nihonshoki*, la versión antigua que pertenece al *Manioshu*.

En la colección de poemas japoneses que ya se ha mencionado con anterioridad, titulada *Manioshu* (edición española por Cabezas 1980)²⁸ se

la reacción del lector cuando presenta sus propias dudas sobre la acción, se disculpa por su torpeza, se ríe de la acción y se defiende de los futuros críticos que le acusen o de ideas dogmáticas o de su inclinación aristocrática" (Durand 1976: 3).

²⁸ El *Manioshu* es una antología lírica que acabó de compilarse hacia el 760 d.C.; se puede considerar como la primera obra literaria lírica de Japón. "Aparte del valor intrínseco de la obra, su importancia estriba en que toda la literatura japonesa, clásica o moderna -épica, teatro, novela, diarios, ensayo- está impregnada de lirismo, y la fuente primordial de ese lirismo se encuentra en el *Manioshu*. Posee además el valor de hacer un retrato de la psicología del pueblo japonés, uno de cuyos trazos peculiares, el espontáneo naturalismo, se descubre en cada pieza de la antología" (Cabezas 1980: 9).

localiza una obra titulada “Balada de Urashima”. Esta balada pertenece al tercer período de poemas recogidos en el *Maniōshū* (710-733). Está atribuida a Mushimaro de Takajashi (poeta de comienzos de la época de Nara), conocido fundamentalmente por sus romances lascivos²⁹.

Esta balada³⁰ de Mushimaro de Takajashi comienza con una referencia directa al tiempo del propio autor, y a su lugar

En primavera, los días que hace niebla,
Cuando contemplo en playa Suminoe
Cómo se mecen los barquitos pesqueros
Siempre recuerdo esta historia de antaño.

Comienza a continuación la narración propiamente dicha de la historia de Urashima. Siguiendo con la estructura clásica del relato tradicional, el autor nos presenta en un primer momento el lugar, el personaje y una actividad cotidiana

En Mizunoe hubo un joven, Urashima,
Que fue a pescar bonitos y besugos.

Tanto avanzó en el mar, que llegó a su confín. Allí se encontró con la hija del dios del mar

Se declararon y hubo consentimiento;
Con que juraron y fuéronse los dos

²⁹ Un ejemplo sería su “Romance de la joven del puente”, en la traducción de Cabezas (1980: 89) sería así.

“Por el gran puente pintado en bermellón
de Katashiwa, del río rielante,
con falda larga, color rojo carmín
y manto azul que el mercurial tiñó
camina sola y cruza una muchacha.
¿Tendrá marido, joven cual joven yerba?
¡Dormiré sola, cual fruto del melojo?
Yo mismo a ella se lo preguntaría,
Si su casa supiera.
Si viviera yo al final del puente,
A esa muchacha que triste lo cruza
Le daría albergue”.

³⁰ Con la denominación de esta composición como balada se está planteando en perfectas condiciones el género al que pertenece la obra pues una balada es ‘una composición poética de variadas formas, tema lírico y carácter melancólico, en que por lo común se narran sucesos legendarios, tradicionales o románticos’.

Al reino eterno, entrando en el palacio
Del dios del mar, y enlazadas sus manos
Vivieron juntos en una extraña alcoba.

Se encuentran aquí una serie de elementos que contribuyen a dar el tono típico de narración de carácter maravilloso: la inmediatez del amor y la consumación de este en una extraña alcoba, sin olvidar, por supuesto, la presencia del reino eterno y el palacio del dios del mar. Estos dos últimos elementos también aparecen mencionados en *El pescadorcito Urashima*, donde la concepción temporal en el reino maravilloso varía radicalmente respecto a la visión realista del tiempo. El reino maravilloso es el lugar de lo eterno pues “no envejecían, ni habían de morir”. En esta situación de felicidad, Urashima, que por primera vez aparece calificado de “insensato”, le habla del mundo humano a su esposa

Sólo un momento volver quisiera a casa,
Contarle todo a mi padre y mi madre
Para volver mañana mismo aquí.

Y la esposa lo consiente, pero le impone una condición

Si volver quieres al país inmortal,
Y como ahora vivir siempre conmigo
¡que no destapes este cofre jamás!

Todo ello lo jura Urashima. Cuando llegó a la playa de Suminoe, descubre que nada es como él lo había dejado; el autor se vale de la repetición para causar una mayor extrañeza en el receptor y a la vez crear un ritmo, tal y como sucederá en la versión-traducción de Juan Valera.

Miró a su casa, pero no vio su casa.
Miró a su pueblo, pero no vio su pueblo.

En ese momento y por mediación del mismo pensamiento del personaje, nos enteramos de que, según su propia concepción del tiempo, sólo han transcurrido tres años desde el momento de su partida.

Se le plantea la duda y con ella, la tentación, que no vence, de abrir la caja que le diera su esposa

<Tal vez con sólo abrir esta cajita,
Volverá a estar mi casa en su lugar>
Y entreabriendo el espléndido cofre,

Vio que salía un humo blanquecino
Y que flotaba hacia el reino inmortal.
Echó a correr, gritó, movió su manga,
Se revolcó, pisoteó de rabia,
Pero al instante perdió el conocimiento.

Y allí donde la prosa y el cuento dan una explicación a todo lo sucedido, nos encontramos con un final que simplemente queda, sin que el receptor llegue a conocer realmente lo que ha sucedido

Su joven piel quedó llena de arrugas.
Su pelo negro caneció al momento,
Y poco a poco su aliento se cortó,
Y finalmente quedó muerta su vida.

Así como al comienzo se hacía una referencia al presente del receptor y del autor, el final coincide con esta fórmula, pues

En Mizunoe se ven aún las ruinas
De la casa de Urashima.

Y la enseñanza moral presente en la antiestrofa

Debiste vivir una infinitud
Y por razón de tu corazón...
¡qué loco ese tú!

Donde la presencia del tema de la insensatez de Urashima vuelve a quedar patente.

Takagi (2004) en la interpretación psicoanalítica³¹ que hace de los monogatari plantea una serie de cuestiones bastante interesantes respecto a *El pescadorcito Urashima*. Es evidente que hay cierta inmadurez en Urashima. En las diferentes versiones, y entre ellas destaca la de Juan

³¹ Respecto al valor psicoanalítico de los cuentos puede leerse Bettelheim (1995: 12): "Para poder dominar los problemas psicológicos del crecimiento -superar las frustraciones narcisistas, los conflictos edípicos, las rivalidades fraternas; renunciar a las dependencias de la infancia; obtener un sentimiento de identidad y de autovaloración, y un sentido de obligación moral-, el niño necesita comprender lo que está ocurriendo en su consciente y enfrentarse, también, con lo que sucede en su inconsciente. Puede adquirir esta comprensión, y con ella la capacidad de luchar, no a través de la comprensión racional de la naturaleza y contenido de su inconsciente, sino ordenando de nuevo y fantaseando sobre los elementos significativos de la historia, en respuesta a las pulsiones inconscientes".

Valera, Urashima es un imbécil que pierde la eternidad por la nostalgia. Urashima vive una situación de dependencia hacia la madre, como demuestra la añoranza que siente a los tres días de estar en el reino del mar con la princesa Otohime. La pasividad de Urashima, y por tanto su incapacidad de actuar, de hacerse con las riendas de su vida, también se observa en que es la mujer, que previamente era la tortuga, la que toma la iniciativa al proponer el matrimonio a Urashima.

Según Kawai, como ha definido C.G. Jung, la tortuga es el símbolo de la masa confusa inicial en la alquimia. Es el mundo donde la división de materias todavía no ha tenido lugar y la construcción del ego está por empezar, y es el carácter de la Gran Madre que puede dar o quitar igualmente la vida. Si Urashima ha sido capturado por esta princesa tortuga y no supo reconducir su suerte por su propia voluntad, no era posible evitar que por una acción insignificante, como abrir una caja, su vida se esfumara (Takagi 2004: 122).

Otro aspecto sumamente interesante es la presencia del mar como frontera con lo maravilloso. La unión del mar con la mitología japonesa comienza en las primeras manifestaciones culturales japonesas. Ya en el *Kojiki* (Crónica de las cosas antiguas) el mar se convierte en el origen del Japón³². Posteriormente, desde ese planteamiento mitológico³³, el mar llega hasta algunas de las tradiciones japonesas, uno de los casos más claros de ello es el texto que aquí estamos analizando. También se encuentra el topos del mar, como lugar de lo maravilloso en la *Historia de Watatsumi*.

Más adelante, cuando tratemos sobre la coincidencia de ciertos elementos de esta tradición japonesa con elementos de la tradición cristiana occidental, veremos que el mar ha actuado desde los principios de la mitología como frontera que separa el mundo de los humanos del de los dioses o el de la maravilla. En el caso de la cultura japonesa el tema del agua tiene otros contenidos, tampoco muy separados respecto a los que podemos encontrar en las culturas más primitivas de Europa

³² “Japón surgió del mar y a través del mar llegaron las más enriquecedoras influencias que configuran su civilización. Cuando nos adentramos en su cultura, el mar inunda todas sus manifestaciones culturales. Y junto al mar, el agua, símbolo de pureza y vida. En el Japón tradicional el agua está presente en sus paisajes más queridos, en su gastronomía, en la ceremonia del té, en sus artes, en su literatura... incluso se presenta, simbólicamente, en un jardín seco como en Ryoanji” (Almazán 2004 b: 7).

³³ “Los hombres de la mar, pescadores y navegantes, se encomendaban de manera especial a los <habitantes del mar>, es decir, a los dioses marinos -Umi no kami-, tales como Manakata no Kami, el Dragón-Kami o Ryujin que residen en el mar, en los lagos y en los pozos, o Funa-dama que es una diosa venerada por pescadores y navegantes como deidad protectora de los barcos y auxiliadora en los casos de pesca escasa” (González Vallés 2004: 202).

En el sintoísmo, el agua se muestra en su función purificadora y regeneradora. El universo sagrado sintoísta se basa en la dicotomía entre puro e impuro, entre luz y sombra, limpio y sucio. El agua se alinea con la luz y, en unión de ella, regenera la vida que se va debilitando, oscureciendo y llenándose de impurezas. En el budismo, la función del agua es básicamente delimitadora, marcando el límite entre esta vida y el más allá. Existen ríos y corrientes de agua sagrada. En la hora de la muerte, las almas cruzan el llamado Sanzu no Kawa, o Río de la Eternidad, que separa este mundo del otro, y en el cual hay tres lugares por donde se puede atravesar a la otra dimensión (Rodríguez de Alisal 2004: 213).

EL PESCADORCITO URASHIMA VISTO DESDE LA TRADICIÓN OCCIDENTAL.

En el presente epígrafe quiero tratar tres aspectos que pueden deparar interesantes sorpresas. El primero de ellos está relacionado con una obra medieval, mejor dicho, un fragmento de *La Gran Conquista de Ultramar*, *La leyenda del Caballero del Cisne*; posteriormente recorreremos diversos aspectos de la concepción de lo maravilloso medieval occidental, y finalmente una visión del Otro Mundo en el *Libro del Caballero Zifar*, obra medieval castellana.

Comenzaremos con *La leyenda del Caballero del Cisne*. Un magnífico estudio de literatura comparada respecto a esta obra se puede leer en Querol Sanz (2000). Como ya se ha dicho forma parte de *La Gran Conquista de Ultramar*, obra castellana que deriva directamente de la *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum* de Guillermo de Tiro, escrita en el siglo XII³⁴. Echenique (1989) data esta obra en los primeros años del siglo XIX (manuscrito 2454 de la Biblioteca Nacional de Madrid), aunque quizá haya que retroceder hasta el siglo XIII, con un manuscrito original del que el conservado sería una copia. Sea de una fecha u otra, la obra se enmarca perfectamente en el desarrollo que lo maravilloso tiene durante la Edad Media. Según Le Goff (1985) lo maravilloso medieval recorre tres etapas: la primera, que supone un

³⁴ "La base del texto la forma la *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum* del padre Guillermo de Tiro que, con notable pulso histórico, alcanza hasta 1184 en su propósito de transmitir noticias sobre la primera cruzada de Ultramar en la que Jerusalén cae en poder de los cristianos (1096-1099). Este texto se traduce al francés, configurándose, a través de varias etapas, un amplio conjunto narrativo que recibe el nombre genérico de *Eracles* y que llega hasta el año 1291; Ernoul y Bernardo el Tesorero, su continuador, son los responsables de estas transformaciones" (Gómez Redondo 1998: 1038).

repudio de lo maravilloso³⁵ (S. V al XI); la segunda (siglos XII y XIII) siglos en los asciende la pequeña y mediana nobleza, en esta época la cultura oral es importante y en ella el elemento fantástico es fundamental, frente a la cultura eclesiástica, escrita y sagrada; igualmente importante es la tercera a partir del siglo XIV cuando lo maravilloso sufre una ficcionalización de carácter escrito, aquí se originan los más bellos textos maravillosos de la edad media.

En *La leyenda del Caballero del Cisne* se narran los antecedentes maravillosos de la familia de Godofredo de Bouillon, uno de los principales caudillos de las cruzadas. Esta leyenda inspiró también la ópera de Richard Wagner, *Lohengrin* (representada por primera vez el 28 de agosto de 1850), una obra que representa numerosas variaciones con respecto al texto castellano, pero que pertenece al mismo corpus de leyendas. La ópera de Richard Wagner se inspira en el *Parzival* de Wolfram von Eschenbach y en el *Lohengrin bávaro*, anónimo del siglo XIII, que fue publicado en 1813.

¿Cuál es el motivo por el cual esta obra es mencionada aquí, mientras tratamos de un texto que tiene un origen japonés? Fundamentalmente por la presencia de un hada, personaje que coincide plenamente con la personalidad de la hija del Rey-Dragón del mar de la leyenda de Urashima. No dejará de ser interesante que veamos cómo es la historia de esta doncella cuya representación es asimilable a la de las hadas

Cuenta la estoria que una tierra es allende la mar en la partida de Asia. E avía y un rey que llamavan por su nombre Ponpeo e a su muger la reina Genesa, e avían una fija infanta e dezíanle dona Ysoberta; queríanla casar, ca era ya tiempo para ello. E essa infante fisiérase tan apuesta e tan fermosa que era maravilla e demandavanla para casamiento reyes e nobles infantes e otros onbres honrados e muy altos, e amavanla todos mucho. E deseavanla cada uno para casar con ella, lo uno porque era muy fermosa, lo al porque era de alto lugar, como deximos, e de más sobre esto que era ella de buenas e muy nobles costumbres.

La doncella no está dispuesta a contraer matrimonio y huye de su casa

³⁵ “Lo que en definitiva vemos es la preocupación de la Iglesia por transformar profundamente lo maravilloso dándole una significación tan nueva que ya no nos encontramos frente al mismo fenómeno, o bien, la preocupación de ocultar y hasta destruir lo que para la iglesia representa uno de los elementos quizá más peligrosos de la cultura tradicional, a la que llama pagana, en la medida en que lo maravilloso ejerció en los espíritus evidentes seducciones que son una de las funciones de lo maravilloso en la cultura y la sociedad” (Le Goff 1985: 11).

E andubo tanto fasta que llegó a la ribera de un braço de mar. E falló y por ventura un barco que estava y atado a un árbol e catol e non vido en él omne ninguno; e llegóse a él e desatóle de la cuerda con que estava atado e metióse en él e cogó la cuerda a sí. Et dexóse correr en el mar por aventura sin remos e sin vela e sin otro governador, e como quien no sabe ninguna cosa de remar nin de navío nin de fecho de sobre mar; demás que lo fazía con grand saña por el casamiento que le querían fazer tomar por fuerza e contra su voluntad. Mas una cosa le acaesció bien a esa infante, ca falló en el batel vianda que comiese.

De esta guisa la doncella consigue alcanzar tierra firme, ya lejos del reino de sus padres. Desembarca y

Acaesció que un conde que avía nonbre Eustaçio, que era señor de aquella tierra, tenía aquel desierto defensado de guisa que otro omne ninguno non osava y entrar nin a çaçar. E mientras aquella infante se asolaçava por allí, andava y entonçes aquel conde Eustaçio buscando venados con sus monteros e con sus omes. Los canes de la çaça, que andavan delante del conde, vieron la donzella e fueron yendo contra do ella estava; et desde que la vieron fueron contra ella latiendo muy de rezió. La infante, con el grand miedo que ovo de los canes, metióse en una enzina hueca que falló y de çerca, e los canes, que la vieron cómo se metió allí, llegaron al enzina e començaron a ladrar en derredor della.

Toda esta historia culmina con que el conde Eustaçio se encuentra con Ysomberta. Puede parecer una circunstancia totalmente fantasmiosa, que lo es. Pero esta ficción se traslada hacia la maravilla y adquiere su pleno sentido cuando después, el conde quede prendado totalmente de Ysomberta y se case con ella de inmediato, originando uno de los mejores episodios maravillosos de la literatura medieval. Precisamente esa maravilla, el nacimiento de los hijos que se transforman en cisnes, es la que lleva a mirar de una manera especial todo lo sucedido hasta aquí. La presencia de una mujer solitaria, que cruza los mares en una nave sin marineros y que además se esconde en el interior de una enzina, nos conduce inmediatamente al ámbito del personaje de narración maravillosa de hadas. Además, ciertos elementos no dejan de recordar lo que sucede con la historia de Urashima, casado con una mujer a la que encuentra en el mar. Y es muy posible que aquí, en su traducción, Juan Valera se deje llevar por el conocimiento de estas tradiciones europeas, de hecho, *La Gran Conquista de Ultramar* fue editada por Pascual Gayangos. Y no será esta la única coincidencia, también en un momento posterior del relato habrá prohibición y olvido del tabú, igual que sucede con la leyenda medieval del hada Melusina.

Con esta historia, y con la siguiente que guarda mayores semejanzas, entramos en un ámbito apasionante de la literatura medieval, la

literatura de lo maravilloso, el concepto de lo maravilloso. Para Todorov, lo maravilloso es aquello que permanece sin explicación y supone la existencia de lo sobrenatural.

La palabra *maravilla* proviene del latín *Mirabilia*³⁶ la cual está emparentada con la raíz *Mir* que se encuentra en *Mirror* y *Mirari* y que tiene un claro sentido de ‘Mirar’. La maravilla, por tanto, está relacionada con el acto de mirar.

Pero, naturalmente, los *mirabilia* no son sólo cosas que el hombre pueda admirar con la mirada, ante las cuales abre tamaños ojos; sin embargo desde un comienzo se da esta referencia al ojo que me parece importante, porque todo un mundo imaginario puede ordenarse alrededor de esa apelación a un sentido, el de la vista, y alrededor de una serie de imágenes y de metáforas que son metáforas visuales (Le Goff 1985: 9).

El receptor fundamentalmente se maravilla ante algo que ve o ante aquello que le es narrado a través de la mirada del otro; esto es lo que encontramos en el cuento de Urashima, tanto en la versión de Juan Valera, como mucho más en la tradicional japonesa que va adjunta a esta exposición. En la Edad Media, la categoría de lo maravilloso se bifurca en lo milagroso, la maravilla aceptada por la iglesia, la hagiografía que, sin embargo también va a tener unas raíces paganas precristianas y mágicas³⁷. Lo milagroso sólo tiene un emisor, Dios, o sus representantes del panteón cristiano que actúan como delegados. El interés de la iglesia por cristianizar³⁸ la cultura pagana llega a convertir la maravilla gentil en milagro cristiano mediante lo folclórico entendido como fiesta en honor

³⁶ “En el Occidente medieval existía un término correspondiente [a *maravilla*]. En los ambientes cultos era de uso corriente durante el medioevo la palabra *mirabilis* que tenía más o menos el mismo sentido que tiene nuestro adjetivo *maravilloso*. Observemos sin embargo que los letrados de la Edad Media no poseían propiamente una categoría mental, literaria, intelectual que correspondiera exactamente a lo que nosotros llamamos lo maravilloso. Lo que corresponde a nuestro maravilloso es la palabra en plural, *mirabilia*” (Le Goff 1985: 9).

³⁷ “Quizá la principal razón para que el vocablo magia se convirtiera en una palabra repulsiva sea la distinción que la iglesia católica estableció entre lo mágico y lo religioso. Los primeros padres de la Iglesia creían en la magia, pero sostenían que se realizaba con la ayuda de los falsos dioses. Los únicos hechos sobrenaturales que aceptaba la Iglesia, como milagrosos eran los realizados en el seno de la verdadera fe, con la ayuda o sanción de su propio dios. Todos los demás eran malos” (Donovan 1985: 42).

³⁸ “Con el triunfo del cristianismo los sistemas de creencias existentes con anterioridad en Europa hubieron de sufrir una reinterpretación, como es lógico. En primer término al condenar como tuvo que condenar, toda creencia pagana, la nueva religión, por vía de sus autoridades procedió de modo parecido a como antes había procedido el paganismo con las creencias cristianas: las alteró algo para convertirlas mejor en pura representación del mal” (Caro Baroja 1969: 64).

a algún representante del panteón cristiano. Junto a la categoría de lo milagroso, la de lo mágico lo cual es lo propiamente maravilloso sin una intervención divina. En una época como la Edad Media esta categoría siempre va a encubrirse con una patina religiosa³⁹, incluso en los libros de caballerías donde “El mundo entero se transforma en milagroso, y el milagro mismo se transforma en algo corriente, sin dejar de ser milagroso” (Bajtín 1989: 304).

Según Le Goff, lo maravilloso tiene las siguientes categorías: Abundancia de comida, desnudez, libertad sexual, ocio, en definitiva una función compensadora. Esto es lo que ocurre con Urashima. En el mundo real es simplemente un necio, en el mundo del rey del mar un príncipe. La necedad, sin embargo le es innata y ello le llevará a la soledad y a la muerte.

Uno de los elementos más cotidianos en la categoría de lo maravilloso es el hada. En un relato medieval (también en el cuento de Urashima), la presencia de la mujer sola es un elemento radicalmente fantástico, casi inexplicable en la Edad Media, no hay mujeres que viajen solas durante esta época, la peligrosidad del mundo explica este tipo de comportamiento (Duby 1988). Siempre que en un texto medieval se encuentra una mujer sola, la maravilla le sigue; ella misma es la maravilla encarnada en la figura del hada. Los primeros cuentos de hadas en la tradición occidental son celtas y a través de ellos llegarían hasta lo maravilloso cristiano por los *Lais* de María de Francia. Uno de los más significativos respecto al tema que estamos tratando es el “Lai de Guigemar”. En él, el hijo de un poderoso señor va un día de caza, persigue a una hermosa cierva y le clava una flecha, hiriéndola de muerte; esa misma flecha le hiere a él. Antes de morir, la cierva le dice que la herida que él tiene no sanará hasta que encuentre a una dama que sufra por su amor. Guigemar se separa de sus compañeros. Encuentra una nave abandonada, sube a ella y es conducido a un reino. Allí la princesa se enamora de él. Al tiempo Guigemar siente nostalgia de su familia y decide regresar a su tierra. Antes de partir intercambia prendas con la princesa, ella le anuda una camisa y él le ciñe un cinturón. La tristeza hace que la princesa vaya a las tierras de Guigemar, allí es atrapada por un caballero que quiere convertirla en su amiga; hasta que gracias a las prendas intercambiadas, los amantes pueden encontrarse y la princesa ser rescatada.

³⁹ “Lo sobrenatural y lo milagroso que son lo propio del cristianismo me parecen diferentes por su naturaleza y función de lo maravilloso cristiano. Lo maravilloso de la época cristiana me parece, pues sustancialmente circunscrito a esas herencias de las cuales encontramos elementos maravillosos en las creencias, en los textos, en la hagiografía. En la literatura casi siempre se encuentra algo de lo maravilloso cuyas raíces son precristianas” (Le Goff 1985: 11).

Olalla (1989: 174) señala que una de las primeras referencias a las hadas la encontramos en el siglo I, es debida al geógrafo romano Pomponius Mela, el cual afirma que los galos creen que en una isla del Sena habitan nueve vírgenes con poderes sobrenaturales: asumían diversos aspectos físicos, curaban a los enfermos y mandaban sobre el viento y las aguas. Los tres elementos son compartidos por el hada del cuento de Urashima. Todos estos elementos pasarían a la tradición medieval cristiana en la cual se encuentra un personaje como Melusina, el hada representada en sus características más puras.

Los autores de la Edad Media dieron una explicación muy clara de lo que para ellos era Melusina. Para todos es un demonio súcubo, un hada asimilada a los ángeles caídos. Es semi-hombre, semi-animal, y de sus acoplamientos con un mortal nacen hijos excepcionales, dotados de dones físicos (belleza para las hijas, fuerza para los hombres), pero tarados o desventurados. Algunos explican también las razones de estos matrimonios. La serpiente condenada por una falta a sufrir eternamente en el cuerpo de una serpiente, busca la unión con un hombre, único susceptible de arrancarla a su eternidad desventurada para permitirle morir de muerte natural y gozar luego de otra vida feliz (Le Goff 1983: 305).

A la hora de interpretar el interés que tiene el personaje de las hadas no se puede olvidar el aspecto de la crítica psicoanalítica. Olalla (1989: 13) aplica los hallazgos de esta corriente de pensamiento con resultados francamente sugerentes. El hada es la encarnación de lo C.G. Jung denomina *Ánima* que encuentra su máxima representación en el arquetipo de la imagen colectiva de la mujer cuyo símbolo identificador es el hada. Psicoanálisis y cuentos de hadas van encaminados hacia una misma realidad: la integración de la personalidad y la aceptación y superación del complejo de Edipo, en este sentido el hada es la mujer iniciadora. Todo ello está muy claro en *La leyenda del Caballero del Cisne* donde Eustacio se libera de la dependencia materna, tal es así que acaba matando físicamente a la madre. Algo similar ocurre con Urashima, el cual encuentra la felicidad, la integración plena de su personalidad, la pérdida de su necedad durante su estancia en el reino del mar.

Las relaciones entre hadas y hombres fueron un tema que preocupó hondamente a los doctores de la Edad Media. Sobre ello se pueden encontrar diversos Decretos, o referencias en las obras de autores como Alberto Magno (1192-1280) el cual afirma sin ninguna duda que existen los espíritus íncubos y súcubos, o Santo Tomás (1225-1275) que en algún momento de su obra plantea el comercio sexual que puede existir entre un ser humano y un ser sobrenatural. Muchas veces en esas preocupaciones por el desarrollo del erotismo con una mujer metafísica, se oculta un profundo desprecio por la personalidad de la fémina, así se expresa

en una obra como los *Eddas* en los cuales se alude a la pericia de las mujeres en materias hechiceriles y al peligro que se corre dejándose dominar por ellas

<Huye del peligro de dormirte en brazos de la mujer maga; que no te estreche contra su seno. Te hará despreciar la asamblea del pueblo y las palabras del príncipe; rehusarás el comer, huirás del trato con los demás hombres y te irás a dormir tristemente> -dijo una voz sobrenatural a Lodfafner. Considerando este y otros hechos, podría hablarse de un complejo de Circe que ha dominado a los hombres de diferentes épocas de modo imperioso (Caro Baroja 1969: 72).

Hay otro aspecto muy interesante en relación con el personaje maravilloso de las hadas, se trata de su lugar de origen. ¿De dónde proceden las hadas? Markale (1989), cuando habla de Morgana, la hermana del rey Arturo, dice que su nombre procede de *Mori gena*, 'la nacida del mar'. Y en este elemento ya se localiza uno de los factores característicos que marcan el territorio de las hadas, el elemento acuático. Ese principio acuático como frontera para el reino del hada, en este caso entendido como arquetipo de la mujer amada, se encuentra en el "Lai de Guigemar" de María de Francia. También lo leemos al comienzo -que por otra parte es muy similar a los que se encuentran en los relatos de carácter tradicional- de *La leyenda del Caballero del Cisne*: Ysomberta proviene de una tierra lejana, "Cuenta la estoria que una tierra es allende la mar en la partida de Asia". Y decir Asia, en la Edad Media, es mencionar el territorio de la fantasía, en definitiva dejar al personaje sin un origen definido; lo único que sabemos del personaje de Ysomberta es que ha llegado de más allá del mar, de una tierra lejana, rasgo que comparte, por ejemplo con la Constanza de la Leyenda de Gustavo Adolfo Bécquer "La corza blanca". Lo que sí queda muy claro es que proviene de más allá de una frontera acuática.

A diferencia de las otras criaturas maravillosas, se piensa que las hadas viven en un mundo propio, en la <Tierra de las hadas>. Los irlandeses creen que se puede entrar en ella atravesando la ladera de una montaña o las raíces de los árboles. Pero a veces se piensa que ese mundo está al otro lado de una masa de agua o debajo de un río o un lago (Olalla 1989: 178)

Ya desde la mitología clásica, el río ha sido considerado como una frontera entre dos mundos⁴⁰, ahí está la leyenda de Caronte y el río Leteo

⁴⁰ "El reino a que llega el héroe está separado de la casa paterna por un bosque impracticable, por el mar, por un río de fuego con un puente donde se esconde la serpiente, o bien por un abismo en el que se precipita el héroe o al que desciende. Este es el reino lejano, el otro reino o el reino extraordinario. En él reina una princesa orgullosa

o por acercarnos hacia la Edad Media, la de la muerte del rey Arturo que es conducido a la Isla de Avalon⁴¹, en el *Avesta* persa la tierra maravillosa Pûctika, está más allá del mar; en *La Odisea*, los campos Elíseos; para Hesíodo sucede lo mismo con el jardín de las Hespérides; Calipso habita en la isla Ogigia, para Platón en *Critias*, existe la Atlántida; Leuce es la isla blanca donde Thetis lleva el cuerpo sin vida de Aquiles, para los celtas existen las Islas Bienaventuradas; en la cultura germánica, por ejemplo en las *Gesta Danorum* de Saxo un río peligroso, cuyo cruce es toda una aventura actúa como frontera del otro mundo.

Más allá de esa frontera acuática existe la tierra de fantasía de la cual proceden los seres maravillosos representados en la figura de las hadas. Ese otro mundo tiene unas características que se repiten a lo largo de la historia. Rollin Patch (1956) estudia esos rasgos en un magnífico libro de literatura comparada. Las características básicas del otro mundo son: presencia de un jardín con fuentes; árboles muy especiales cargados de frutas (tanto unos como otras pueden ser de materiales preciosos); perfume maravilloso; pájaros con cualidades extraordinarias para el canto; un castillo, pabellón o morada. Y con estas características no nos estamos separando mucho de la concepción de lo que es un *locus amoenus* clásico, definido por Curtius⁴². Pero hay una característica que no comparten el *locus amoenus* y la tierra de más allá, es el transcurso anormal del tiempo

Esta morada bienaventurada de los celtas se caracteriza por la ausencia de tiempo que tiene por consecuencia la eliminación de la vejez, de la enfermedad, de la guerra y de la muerte. La comida y la bebida son inextinguibles, simbolizadas por la manzana y también por el vino y el hidromiel. Es también la <Tierra de las mujeres> cuya reina es una mujer divina, Morgana en particular, la que acoge, nutre, da de beber y colma de voluptuosidad. Pues el aspecto erótico está lejos de hallarse ausente en estas evocaciones del paraíso (Markale 1989: 246).

y despótica, en él mora la serpiente. El héroe llega en busca de la bella raptada o de objetos milagrosos, de las manzanas que rejuvenecen, del agua viva que sana y de la eterna juventud y la salud” (Propp 1981: 415).

⁴¹ “Isla paradisiaca en la que los campos dan grano, y los árboles, frutas, sin necesidad de cuidados. Es el reino de Guingamor de Bangon y dominios de Morgana. Allí viven Lanval y su hada. Arturo es llevado allí tras la batalla final contra Mordret para que Morgana -señora del lugar- le cure las heridas, y de allí debe volver para salvar a los bretones” (Alvar 1991: 30).

⁴² El *Locus amoenus* “constituye, desde los tiempos del Imperio romano hasta el siglo XVI, el motivo central de todas las descripciones de la naturaleza [...] es un paraje hermoso y umbrío; sus elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo; a ellos pueden añadirse un canto de aves, unas flores y, aún más, el soplo de la brisa. En Teócrito y en Virgilio estas descripciones no constituían sino el escenario de la poesía bucólica; pero muy pronto las descripciones se desprendieron del contexto para convertirse en objeto de pinturas retorizantes” (Curtius 1955: 280).

Esta es la mirada que Anesaki (1996) arrastra cuando describe lo maravilloso del paisaje japonés

Es fácil imaginarse a las hadas rondando por los bosques y las principales cascadas; en la bruma primaveral y entre las nubes del estío pueden visualizarse con facilidad a los seres semicelestiales; la oscura superficie de los lagos rodeados por acantilados y elevados picos también se adapta a la morada de espíritus siniestros, o a ser escenario de conflictos entre genios fantásticos. Las flores de los cerezos las produce, dice la leyenda, la inspiración de una Dama-que-hace-flore-recer-los-árboles (kono hana akuya hime), y las hojas color carmesí de los arces son obra de una Dama-que-teje-brocados (Tatsuta hime). El espíritu de la mariposa aparece en la noche primaveral, vistiendo ropas de color rosas y velada con tules verdosos. En el canto quejumbroso del <insecto del pino> el pueblo oye la voz del ser querido que ha renacido entre los matorrales del campo. En las altas cumbres de los picos nevados pueden morar grandes deidades, y entre las nubes iridiscentes es posible oír música celestial. Más allá del distante horizonte del mar se halla la tierra perpetuamente verde del palacio del Rey del Mar (Anesaki 1996: 13).

Una importante muestra de la concepción que del otro mundo tiene el hombre medieval, en concreto español -o castellano si se prefiere- está en el *Libro del caballero Zifar*. Obra de principios del siglo XIV. Esta historia se mantiene viva, literariamente hablando, hasta el siglo XVI. Es impresa en 1512 (*Crónica del Caballero Cifar*, Sevilla, Jacobo Cromberger, 9 de junio) y en algunos momentos ha sido considerada como una plasmación del género de los libros de caballerías (de hecho, la impresión de 1512 responde perfectamente a las características de este género)⁴³. Esta obra es sumamente importante en el desarrollo de la prosa medieval castellana pues

⁴³ “Jacobó Cromberger va a imprimir el *Zifar* como un libro de caballerías más. El mismo grabado del caballero jinete, la misma disposición de una estructura tripartita de la que carecía el manuscrito, formarán parte de la estrategia editorial ideada por Jacobo Cromberger para llevar a cabo su objetivo. Cuando años después aparezcan nuevos libros de caballerías originales ya no será necesario vestir textos medievales con los ropajes caballerescos por lo que la *Crónica del muy esforçado y esclarecido cavallero Cifar* no volverá a reeditarse. Esta voluntad de Jacobo Cromberger de hacer del *Zifar* medieval un <nuevo> libro de caballerías (sin llegar a la refundición de su contenido tal y como Montalvo lo completara con el *Amadís de Gaula*) es la que justifica su inclusión de esta edición dentro del corpus del género editorial caballeresco. Su estrategia editorial, situada en el contexto histórico-cultural en que se fraguó, va más allá de un engaño editorial. *La Crónica de Cifar*, por tanto, hemos de situarla en el límite del género editorial caballeresco; dentro del límite” (Lucía Megías 2000: 52).

Estas mismas ideas dominan entre los japoneses, como se ve en las numerosas leyendas en que intervienen el Riu o Tatsu, el dragón portador de la felicidad. Nota del autor citado.

Permite comprender cómo la ficción logra ya materializarse en un entramado textual propio, afirmarse en un discurso prosístico y ensayar una amplia pluralidad de cauces genéricos, en busca de una identidad específica, cuya forma final dependerá, claro es, de las necesidades y expectativas de recepción que hayan de ser satisfechas. El Zifar ostenta, entonces, la condición de ser el primer *romance* en prosa creado en la Península Ibérica, el crisol en el que diversos géneros (la hagiografía, la historiografía, los libros sapienciales, los de leyes) y variadas materias narrativas se van a fundir para elaborar la imagen de la realidad que un ámbito cortesano precisa para comprenderse y examinar su personal circunstancia (Gómez Redondo 1999: 1371).

Para el desarrollo que va a seguir se utiliza como base textual la edición del libro de *El caballero Zifar* realizada por Cristina González (páginas 240-ss). Hay un momento en este libro en el cual se abandona el argumento central de la narración para desarrollar la *Historia del Caballero Atrevido*; esta aparece encabezada por el siguiente recurso retórico “Aquí dexa la historia de fablar de la compañía del rey e fabla de un cavallero atrevido, de cómo vino allí e entró en aquel lago”. El Caballero Atrevido, deseoso de conocer las maravillas que aparecen junto a un lago, se queda en sus orillas durante un tiempo, todos le abandonan, pues sienten miedo de las visiones que llegan desde las aguas. Un día, desde el lago, aparece una “dueña muy fermosa”, está en el interior de las aguas, llama al caballero. La dama le confiesa que, al ver su gran valor, se ha enamorado de él. El Caballero Atrevido siente precaución de adentrarse en las aguas y así se lo dice a la dueña, la cual le demuestra que el agua cubre muy poco

El alçó el pie del agua e mostrógelo. E al cavallero semejóle que nunca tan blanco nin tan fermoso nin tan bien fecho pie de dueña viera, e cuidó que todo lo ál se seguía así, segunt que aquello paresçia, e llegóse a la oriella del lago, e ella fue lo tomar por la mano e dio con el dentro.

Así pues, la dueña de las aguas se lleva hasta sus dominios al Caballero Atrevido

E fue lo levar por el agua fasta que lo abaxó ayuso, e fue lo levar a una tierra estraña, e segunt a él semejava muy fermosa y muy viçiosa. E vio muy gran gente de cavalleros e de otros omes andar por esa tierra, pero quel non fablavan nin dezían ninguna cosa.

Aquí aparece un claro ejemplo de esa tierra maravillosa, el reino lejano situado más allá de una frontera acuática, esa frontera acuáti-

ca, como ya se ha mencionado anteriormente es el recuerdo mitológico de las aguas del olvido, el río Leteo y su paso tras la muerte.

El Caballero Atrevido se sorprende al ver que nadie habla y le pregunta a la dueña qué sucede. La respuesta supone el típico tabú característico de este tipo de narraciones: “Non les fabledes, nin a ninguna dueña, maguer vos fablen, ca perderme yedes por ende”.

La dueña lleva al caballero hasta una hermosa ciudad que está en las profundidades del lago, por su amor, la dueña le hace señor de las posesiones; sin embargo, esta situación no puede durar mucho: “así que todo este fecho era obra del diablo, non quiso Dios que mucho durase, así como adelante oiredes”. Unos caballeros salen de la ciudad a recibir a la dueña y al Caballero Atrevido. Entran en la ciudad y el caballero queda sorprendido por la belleza que allí hay

E entraron a la çibdat e fuéronse por los palaçios do morava aquella dueña, que eran muy grandes e muy fermosos. E así pareçieron a aquel cavallero tan noblemente obrados que bien le semejava que en todo el mundo non podían ser mejores palaçios nin más nobles nin mejor obrados que aquellos; ca ençima de las coberturas de las casas pareçían que avía robís e esmeraldas e çafires, todos fechos de una talla tan grandes como la cabeça del ome, en manera que de noche así alunbrava todas las casas que non avía cámara nin lugar por apartado que fuese que tan alunbroso non estudiase como si fuese todo lleno de candelas.

Vladimir Propp en su *Morfología del cuento* y en *Las raíces históricas del cuento*, señala una serie de características para el relato tradicional que se están cumpliendo en esta historia: la presencia de un reino lejano, la abundancia, la riqueza, las viviendas palacios con predominio del oro y de las piedras preciosas.

La dueña y el Caballero Atrevido van hasta “un estrado muy alto que les avían fecho de seda e de oro muy noble”. Hasta allí llegan las personas principales de aquel reino y rinden pleitesía a la dueña y al caballero. Viene a continuación la celebración, cuya descripción está plagada de riquezas.

E desí fueron luego puestas tablas por el palaçio, e ante ellos fue puesta una mesa la mas noble que ome podría ver; ca los pies della eran todos de esmeraldas y çafires. E eran tan altos e cada uno dellos como un codo o más, e toda la tabla era de rubís, tan clara que non semejava si non brasa biva. E en otra mesa apartada avie ý muchas copas e muchos vasos de oro muy noblemente obrados, con muchas piedras preçiosas.

Una celebración de abundancia, como corresponde a un territorio fantástico como este

Allí les traxieron manjares de muchas maneras adobados, e traíanlos unas donzellas, las más fermosas del mundo e mejor vestidas, segunt paresçían, enpero que non fablasen nin dixiesen ninguna cosa

La situación de silencio, tal y como cuenta la Dueña del lugar se prolongará durante siete semanas, pasadas las cuales todos podrán hablar unos con otros.

Lo maravilloso no ha acabado, y así, durante el tiempo de la sobremesa, juglares deleitan el tiempo de reposo, unos de ellos llevan a cabo una maravilla que sorprende al caballero pues “subían por los rayos del sol a las feniestras de los palacios que eran mucho altos, e desçendían por ellos bien así como si desçendiesen por cuerdas, e non se fazían mal ninguno”.

Otra de las características que se encuentran en el reino maravilloso es la de la libertad sexual

Cuando anochesció fuéronse todos aquellos cavalleros de allí e todas las donzellas que allí servían, salvo ende dos, que tomaron por las manos la una al cavallero e la otra a la señora, e leváronlos a una cámara que estava tan clara como si fuese de día, por los robís muy grandes que estavan y engastonados ençima de la cámara. E echáronlos en una cama noble que en el mundo non podría ser mejor, e salieron luego de la cámara e çerraron las puertas. Así que es noche fue ençinta la dueña.

La abundancia también se refleja en la fertilidad de la tierra, así a la mañana siguiente, después de sus abluciones, realizadas en “señõs baçines, amos ados de finas esmeraldas, e los aguamaniles de finos robis”, la dueña y el Caballero Atrevido se dirigen a un estrado desde donde contemplan cómo unos labradores plantan árboles que inmediatamente crecen y dan fruto. Ante la perplejidad del caballero, la dueña le explica que los partos de los animales, y también los de las mujeres, se realizan tras siete días de embarazo. Así pues, el caballero se encuentra con que en siete días será padre. Este último rasgo, bien se puede clasificar dentro de esa característica de la fertilidad de la tierra, aunque perfectamente podría estar relacionado con el maravilloso desarrollo del tiempo en el reino del más allá.

Al pasar los siete días, nace el hijo de la dueña y del Caballero Atrevido. Este sale a pasear por la ciudad, ve a una doncella muy hermosa y la requiebra de amores. Habla con ella, incumpliendo la norma que le había impuesto la dueña. Cuando esta conoce lo que ha sucedido, se transforma en “un diablo muy feo e mucho espantable [...] e dio un grito muy grande e muy fuerte”. Acto seguido el Caballero Atrevido y su hijo fueron expulsados de aquel reino de maravillas.

Versión de *El pescadorcito Urashima* por P. José M^a Álvarez. En *Leyendas y Cuentos del Japón. Traducidos directamente del japonés* (1933).

URASIMA TARO Y LA DIOSA DEL OCÉANO.

En la provincia de Tango, en la pequeña aldea de pescadores llamada Mizunoe, vivía en otros tiempos ya lejanos un pobre pescador por nombre Urasima Taro, tan bueno y virtuoso que jamás había hecho ni aun deseado mal a persona alguna.

Un día que el bueno de Urasima Taro volvía de su trabajo muy alegre y satisfecho por la abundante pesca cogida, observó que, no lejos de la orilla del mar, una cuadrilla de muchachos bulliciosamente se entretenía en atormentar a una pequeña tortuga que había encontrado en la arena donde se divertían.

Se dice que la tortuga vive diez mil años y trae la felicidad, por lo cual, el compasivo Taro, que no podía sufrir se hiciese mal a los animales, en este caso aun más movido a compasión, se acercó al grupo de chiquillos e increpándoles con voz severa les dijo en tono de reprensión:

-¿Qué mal os ha hecho esta inocente criatura para que así toméis por diversión el atormentarla? ¿No sabéis que los dioses castigan a los niños que muestran crueles entrañas haciendo sufrir a los animales?

-¿Y a usted, qué le importa? -respondió el mayor de la cuadrilla con grande insolencia-. A nadie pertenece y ningún derecho perjudicamos: nuestra es, porque la hemos cogido, y si nos place podemos matarla: ande y márchese de aquí y no se meta en lo que no le toca.

Comprendiendo el buen pescador que la razón y la piedad estaban ausentes de los corazones de aquellos chicuelos descarados, cambiando de táctica, bajando la voz y en tono familiar y cariñoso les habló así:

-Vamos, mis queridos niños; no quería reprenderos con lo dicho y sólo deseo proponeros un contrato ventajoso: ¿Me queréis vender esa tortuga por cincuenta céntimos?

¡Cincuenta céntimos! Es toda una fortuna para aquellos niños traviosos.

Aceptan sin titubear la propuesta, y apenas reciben en sus manos las dos pequeñas y blancas monedas, corren a todo correr para cambiarlas y comprar dulces en la ciudad.

Entretanto el bueno de Urasima Taro, satisfecho de haber arrebatado a la muerte aquella pequeña tortuga, mientras la acaricia con sus rugosas manos, le dirige tiernas y compasivas palabras. "Pobre animalito, aunque dice el proverbio que la grulla vive mil años y la tortuga diez mil, ¿a cuántos hubieran quedado reducidos en ti de no haberme hallado yo presente en esta ocasión? No hay duda que se habrían abre-



Ilustración japonesa.

viado considerablemente, pues estabas condenada a una muerte segura en manos de esos pequeños canallas. Yo te voy a dar la libertad; pero, mira, ten sumo cuidado para adelante y sé prudente para no volver a caer otra vez en manos infantiles”.

Como lo pensó lo hizo, y dejando a la tortuga sobre la blanca arena, esta corrió gozosa a meterse en el mar, mientras que su generoso liberador, rebosando satisfacción por la buena acción que acaba de hacer, se volvió cantando de alegría hacia su pobre vivienda.

Aquella noche la cena le fue más apetitosa y el sueño más tranquilo y cumplido.

Al día siguiente, muy tempranito, preparó sus arreos de pescar, y el buen Taro se dirigió a su barco como de costumbre.

Apenas se ha separado un poco de la orilla y empieza a echar sus anzuelos, cuando inopinadamente oye a sus espaldas un chapoteo en el agua y de ella sale una voz suave e insinuante que le llama por dos veces por su nombre: “Urasima san, Urasima san”. Mira a su alrededor y nada percibe y creyendo que en esta hora temprana y calmosa de la mañana nada extraño podía suceder en el mar, comienza de nuevo su tarea, cuando por segunda vez aquella agradable voz repite su nombre de Urasima san.

Esta vez, al volver la cabeza, vio, no sin sorpresa, al lado de su barquilla, a la pequeña tortuga cuya vida había salvado el día anterior.

Y como la tortuga podía hablar facilísimamente la lengua de Urasima Taro, al preguntarla este si ella le había llamado por dos veces, respondió afirmativamente; y con grande afecto y cortesía le dio las gracias por el inmenso beneficio que el día anterior le había hecho salvándole la vida, ofreciéndose al mismo tiempo a llevarle a Riukiu, o al palacio del rey Dragón⁴⁴.

Urasima Taro, lleno de contento por la inesperada visita que acaba de recibir, ofreció a la tortuga lo que tenía a mano.

-¿Es que fumas? Si así fuera, yo te pasaré mi pequeña pipa.

-No -respondió la tortuga-, yo no fumo; pero aceptaría con mucho gusto una tacita de sake.

-¿Pero es que tú bebes sake?... Justamente tengo aquí una botellita que te ofrezco de todo corazón.

La tortuga gustó una tacita de sake, que alabó mucho, aunque no era de primera calidad, y al ofrecerle la segunda, la rehusó, diciendo que había bebido lo suficiente; y luego continuó:

⁴⁴ Otro de los rasgos del cuento tradicional según Propp (*Morfología del cuento*): “Uno de los miembros de la familia se aleja de casa”.

-Vengo a ofrecerme como guía para llevarte a visitar el gran palacio de la princesa Otohime, la diosa del Océano, que tú seguramente no conocerás...

-Efectivamente, no lo conozco. ¿Y cómo podría yo ir, ni tú conducirme, pues ni sé nadar ni veo medio alguno para poder seguirte?

-No hace falta que sepas nadar, Urasima.san - respondió la tortuga.

-Yo te conduciré salvo montado en mis espaldas.

-Pero ¡qué dices, pequeña amiga! ¿Dónde hay lugar para montar en tus diminutas espaldas para un tan largo y peligroso viaje?

-Ya verás...- Y la pequeña tortuga empieza a agrandarse, a agrandarse, y a los pocos momentos llega casi a igualar al barco del pescador Urasima.

Este, al ver tan estupendo prodigio, sin tardanza ni titubeos monta sobre el dorso de la pequeña tortuga, se acomoda a su placer, y ésta, lanzándose a las profundidades del mar, se mueve con tremenda ligereza, de suerte que en pocas horas le hace llegar felizmente a las lejanas riberas donde se halla el palacio del rey Dragón y su hija la diosa del Océano, sin que el agua haya mojado sus vestidos.

El pescador Urasima distinguió a lo lejos un bello monumento que se le dijo era el palacio de la princesa Otohime; y al ser depositado tranquilamente en la arenosa playa por la tortuga, observó, no sin asombro, que cada grano de arena era una perla finísima. Dirige su vista al suntuoso palacio que tiene delante y ve que sus muros son de oro macizo incrustado de pedrerías.

Dos enormes grifos con el cuerpo de caballo, garras de león, alas de águila y cola de serpiente guardan la entrada de aquel encantado palacio, y a pesar de su aspecto horrible su mirada es dulce y no infunden pavor.

La tortuga penetró sola en la portada y salió al punto acompañada de un numeroso cortejo de peces de todas las especies, figuras y colores, y de otros seres acuáticos que viven en el mar. La dorada, el pez espada, el violento tiburón, la débil sardina, juntamente con el pulpo de fuertes tentáculos, cangrejos y conchas, todos ostentando la preciosa librea de la princesa Otohime, salen al encuentro de Urasima Taro, le dirigen afectuosas palabras de bienvenida y le explican con todo respeto y cortesía el placer inmenso que inunda sus corazones por su tan amable visita. Urasima Taro se halla anonadado ante aquellas muestras de excesiva veneración y cortesía, y no encuentra palabras con qué agradecerlo; pero, al mismo tiempo, su corazón rebosa de gratitud y no tiene miedo, porque sabe que en todo ello hay sinceridad y amor verdadero.

Preséntanle un riquísimo vestido de seda bordado en oro y con luciente pedrería en sustitución de los vulgares y sucios trapos de pescador

que traía, y sus pies son enfundados en elegantes medias de rica seda y zapatillas de terciopelo con adornos de valor incalculable.

Luego un pez joven, de encantadora figura, haciendo de paje, le coge por la mano y le introduce en el interior del palacio hasta ponerle en la presencia de la hermosa princesa Otohime. Los mármoles preciosos, el marfil, las costosísimas y raras maderas de las más apartadas islas se encuentran allí reunidas, ricamente labradas y recubiertas de oro puro, y esparcidas con gran profusión por los pasillos, escaleras y rincones.

Al llegar a la sala donde la princesa le espera, rodeada de su corte, sus puertas se abren de par en par sin hacer el menor ruido, y Urasima Taro penetra en aquel maravilloso aposento.

Veinte columnas de cristal transparente sostienen el techo cuajado de diamantes, esmeraldas, zafiros y otras piedras preciosas de todos los colores, que deslumbran los ojos al reflejarse en ellas los brillantes rayos de las numerosas lámparas colgantes, y convierten aquel salón en un cielo adornado con el hermoso arco iris. En el centro se halla la bella princesa Otohime, diosa del Océano, sentada en su trono, que parece hecho de un solo diamante rodeada de su espléndida corte. Su hermosura sobrepaja a la de la aurora, su graciosa sonrisa tiene embelesados a todos los corazones, sus sencillos a la par que elegantes vestidos con delicadas bordaduras de seda y oro sobre un fondo azulado, como el color de las olas cuando sobre ellas se reflejan los dorados rayos del sol, aumentan su belleza hasta hacerla casi divina.

Sin dar tiempo al pescador Urasima Taro para llegar a su trono, ella se levanta, le sale al encuentro, le toma de la mano, y con afable y cariñosa voz le dice:

-Seáis muy bienvenido a mis Estados, señor Urasima Taro. Ayer por la tarde llegé a mí noticia que habíais salvado la vida a uno de los más nobles y estimados súbditos de mi imperio; y, no queriendo dejar sin la debida recompensa tan generosa y bella acción, os he mandado llamar para daros las gracias de viva voz, y al mismo tiempo daros a conocer lo mucho que aprecio vuestra virtud y alto buen ejemplo.

Taro se halla mudo y no encuentra palabras con que expresar su agradecimiento. Después de esto se le hace sentar en cojines con finísimas bordaduras de oro, y al punto se le presenta, en una preciosa y baja mesita de marfil, un pequeño recipiente y su copita, todo de oro cristalino, donde se encierra el divino sake, con toda clase de delicados y rarísimos manjares.

Urasima Taro, a pesar de estar fuera de su centro, no tiene miedo, por lo que come con fruición de aquellos apetitosos majares que por primera vez ha visto y comido en su vida. Peces con elegantes libreas y largas colas de ceremonia le sirven los platos y escancian el néctar, o divino sake, en diminutas tacitas de oro cincelado; otra compañía,

también con especiales libreas, hace sonar dulcemente sus instrumentos músicos, al mismo tiempo que una tropa de jóvenes danzantes, con vestidos raros por su forma y brillantes colores, teniendo en sus manos abanicos abiertos de nácar y brillantes, danzan acompasadamente, haciendo caprichosas figuras, sobre las ricas y aterciopeladas alfombras que cubren el pavimento.

Terminada la comida, la diosa Otohime quiso por sí misma enseñar al pescador Urasima Taro las grandes maravillas que se encerraban en aquel vasto palacio que su padre el rey Dragón había edificado.

Urasima, al recorrer aquellas regias estancias, va de sorpresa en sorpresa, porque lo último que se presenta a su vista sobrepuja en magnificencias y riqueza a todo lo visto anteriormente.

Pero lo que sacó fuera de sí a Urasima Taro y colmó su admiración fue la entrada en el jardín, donde las cuatro estaciones del año estaban con toda propiedad y de manera indescriptible representadas.

Dirigiéndose hacia el este, Urasima vio como los ciruelos y los cezeos estaban en completa floración; y delicioso aroma llenaba el ambiente, y multitud de bonitas mariposas de diversos tamaños y colores revoloteaban en torno de las flores, mientras que el ruiseñor, escondido en la enramada, dejaba oír sus dulces trinos, y la alondra, meciéndose en el firmamento, llenaba los aires con sus alegres melodías: es decir, la sonriente primavera se hallaba allí representada.

Pasando hacia la parte del sur se encontraba el caliente verano, con todo su particular y esplendente colorido. Árboles cargados de frutos abundantes, que con su peso estaban a punto de desgajar las fuertes ramas de aquellos variados perales, manzanos, melocotoneros, y pámpanos cargados con grandes y dorados racimos tempranos, se veían por doquier; el chirrido monótono y penetrante de la cigarra y otros insectos, posados en los árboles o escondidos bajo la fresca hierba, distraían el ánimo apesarado por los calores estivales y un suave vientecillo, que salía de un próximo bosque cruzado por un arroyuelo de límpidas y refrescantes aguas, convidaba al sueño o amena conversación bajo la sombreada copa de aquella tupida alameda.

Pasando luego, al oeste se hallaba representado el otoño. Momiya con sus encendidas hojas de vivo encarnado, que parecían grandes globos de fuego, adornaban algunas colinas, mientras que las amarillentas hojas de otros árboles poco a poco se iban cayendo y llenaban el suelo, infundiendo en el ánimo cierto sentimiento de tristeza; a otro lado, una variedad infinita de preciosos crisantemos, indescriptible por lo raro de sus formas, colores y grandeza. Por los aires se veían bandadas de aves emigrantes volando a grande altura y en un religioso silencio. Por fin, al dirigir sus pasos hacia el norte, sus ojos se encontraron con una inmensa y blanquísima sábana de nieve que, a manera de riquísimo

manto de armiño, cubría toda la naturaleza. Los curiosos estanques y riachuelos estaban helados y semejaban inmensos espejos de cristal bruñido echados sobre las tranquilas aguas, y a su orilla algunos gansos de níveo plumaje y de simbólicas grullas, recogidas y sostenidas sobre una de sus largas patas, contemplaban su encogida figura en actitud meditabunda.

Tres días pasó Urasima Taro visitando las maravillas encerradas en el palacio del rey Dragón y de su hija la princesa Otohime, diosa del Océano, y disfrutando la amable conversación y afecto de todos sus vasallos.

Al cabo de estos tres días Taro san se acordó que en su pueblo había dejado un anciano padre, a su esposa y sus hijos, y también un pobre barco y unos más pobres arreos de pescar; y tan fijamente se grabó esta idea en su memoria, que tomó la resolución de volverse para ver todas aquellas cosas y consolar a su familia por su ausencia.

Habló, pues, a la princesa Otohime de su proyecto, y, aunque intentó disuadirle, todo fue inútil.

-Puesto que, a todo trance- dijo por fin la princesa Otohime al amable pescador Urasima Taro, mientras sacaba de una preciosa cómoda algún objeto interesante-, puesto que has tomado la decisión irrevocable de volverte, toma esta pequeña caja laqueada en memoria de mi sincero afecto. Esta cajita se llama Tamate bako (caja de la perla de mano), y debes prometerme que jamás por ningún caso del mundo te atreverás a abrirla. Y acuérdate bien -añade- de estas mis palabras; porque si, movido de vana curiosidad, osares un día descubrirla, ese día será el último de tu vida.

Taro recibió la preciosa caja laqueada con grandes muestras de reconocimiento, y prometiendo ser fiel en guardar el juramento que hacía, acompañado de la princesa Otohime se dirigió a la puerta del palacio; allí se miraron por última vez con entrañable ternura y se despidieron.

Montado sobre el dorso de una tortuga, Taro emprendió su viaje de regreso marchando con una velocidad increíble por el fondo del Océano, por lo que a las pocas horas llegó felizmente a la orilla de donde anteriormente había salido.

Pero ¡qué cambio tan completo en todo lo que se presenta a su vista durante su corta ausencia! Allí no ve los árboles que sombreaban el pequeño arroyuelo donde él, sentado, tantas veces había arreglado sus aparejos de pesca. El pueblo es mucho más grande; las calles y casas, todo se encuentra renovado, e inútilmente da vueltas para encontrar la casa que le perteneció y donde deben estar su padre y su familia. Los hombres y caras de los habitantes son para él totalmente desconocidos, y su sorpresa llega a su colmo cuando, acercándose a una humilde vivienda que debió de ser la suya, vio a un buen viejo sentado tranquilamente

sobre los tatami, junto a un brasero, en el que golpeaba su pequeña pipa de metal para hacer saltar los residuos de tabaco, sin que apenas fijara su atención en él.

Cansado de andar, y descorazonado por tan inopinada mudanza, se atrevió a preguntarle dónde se encontraba su viejo padre, su mujer e hijos, que hacía tres días había dejado en aquel lugar.

-Joven desconocido -le replica el viejo, mirándole con sorpresa- ¿qué es lo que dices y cuál es tu nombre?

-Yo soy Urasima Taro, el pescador, que salí de aquí hace solamente tres días.

-¡Ah sí! ¡Urasima Taro! ¡Urasima Taro! -responde el viejo llevándose la mano a la cabeza, como quien quiere recordar tal nombre-. Pero si ese Urasima Taro, de quien hemos oído hablar algunas veces, vivió hace ya ¡trescientos años! Y debió perecer ahogado en el mar durante alguna tempestad, pues sus padres y hermanos le esperaron por largo tiempo y ninguna noticia pudieron tener de él.

Urasima Taro quedó desconcertado con esta respuesta; se acordó que había sido huésped del rey Dragón y de su hija la princesa Otohime, y en aquella tierra de los dioses cien años deben computarse por un solo día.

-¡Trescientos años! -exclama, perdido el aliento y con angustia mortal.

Una tristeza suprema invade todo su ser, al encontrarse ahora en aquella tierra para él completamente desconocida e inhospitalaria.

Su rostro palidece, las lágrimas corren abundantes por sus mejillas, y, triste y abatido hasta el extremo se dirige a la playa solitaria, donde contempla el mar, que le recuerda la belleza de Otohime, los alegres días allí pasados en compañía de aquellos habitantes tan serviciales, y aquel palacio donde las perlas, esmeraldas y rubíes yacen sembrados a granel en los rozagantes vestidos de todos sus moradores, y aun tiradas por el suelo.

Hubiera querido al momento trasladarse otra vez allá, pareciéndole que en el ruido de las olas oye la agradable voz de la princesa Otohime que le llama; pero... y la tortuga ¿dónde está? ¡Ha desaparecido para siempre!

Sentado sobre la arena le vienen en tropel tristes y negros pensamientos; pero no encuentra alivio, esperanza ni solución alguna para ellos.

En este momento de tan ingente desolación, sus ojos se fijan en la misteriosa caja que había recibido, con tan terrible amenaza de muerte si la abría, y que ya tenía olvidada.

<Pero ¿qué contendrá esta caja?, pensó en su desesperada situación. La diosa me ha prohibido abrirla, es verdad, bajo la pena de muerte; mas

podría ser que en ella encontrara el camino de mi salvación. Cierto, los dioses nunca mienten; pero podría ser que su prohibición y amenaza fuera sólo para probar mi fidelidad...”

Titubea y teme; pero al fin se dice: <Y ¿qué me importa la muerte en estas circunstancias, hallándome solo en el mundo y en el mayor abandono?...>.

... Y Urasima Taro, no sin turbación y miedo, empieza poco a poco a desenvolver la rica tela de seda carmesí que cubría la caja, y con sumo cuidado y temblorosa mano levanta un poco la tapa de la misteriosa caja. ¡Ay! La sagrada promesa está quebrantada.

Súbitamente sale de la caja misteriosa una espesa y blanquecina nube que le envuelve por un momento de pies a cabeza, y luego corre hacia el mar y desaparece. Los negros cabellos de Urasima Taro, en un momento, se convierten en canas venerables, blancas como la nieve; sus largas barbas se tornan también blancas y se balancean al soplo del viento; feas arrugas cubren su fresca tez, y sus miembros todos pierden el movimiento y cae en tierra.

El pescador Urasima Taro ha dejado de existir.

Al día siguiente, cuando los pescadores del pueblo Mizunoe fueron a la playa encontraron y dieron sepultura al cadáver de un hombre que había vivido trescientos años.

EL ESPEJO DE MATSUYAMA.

Como es común en la cuentística tradicional la acción comienza con la fórmula topificada de “Mucho tiempo ha”. Esto corresponde plenamente con lo que se denomina fórmula de entrada en una historia de carácter tradicional. Tales fórmulas “intentan colocar la acción del cuento en una época lo más alejada posible de la actual, sin repercusión, por tanto, en el momento vital del narrador y de sus oyentes” (Gil 1982: 10). Sin embargo el hecho de señalar tal separación no significa que este texto no tenga cierto interés para el receptor, cosa que queda clara con este relato en el cual priman una serie de valores como son la inocencia y el amor filial.

Vladimir Propp en su *Morfología del cuento*, señala que los cuentos empiezan habitualmente con la exposición de una situación inicial: miembros de la familia, lugar en el que se desarrollan los hechos, presentación muy esquemática del personaje protagonista. Todo ello se está cumpliendo en el comienzo de este cuento.

Poco a poco se va presentando a los personajes con rasgos que los caracterizan. Los personajes son dos jóvenes esposos que tenían una hija a la cual “ambos la amaban de todo corazón”. En un principio se vive una

situación idílica, una familia marcada por el amor. Los nombres de estos personajes “ya cayeron en el olvido”, la verdad es que tampoco interesan, pues son personajes típicos, sin embargo sí que se dice el lugar en el que todo sucede, Matsuyama en la provincia de Echigo. Esta situación de equilibrio y amor filial va a sufrir un primer revés cuando “hubo de acontecer, cuando la niña era aún muy pequeñita, que el padre se vio obligado a ir a la gran ciudad, capital del imperio”. No se menciona el nombre de la ciudad, cosa que no ocurre con la versión traducida directamente desde el japonés que se adjunta al presente epígrafe.

Puesto que no queda otro remedio, el padre se despide⁴⁵ y promete traer regalos. En el ambiente en el que está comenzando a desarrollarse el cuento, se anuncia la desgracia, pues es característico en la narración tradicional que siempre que se marca una idílica situación de principio, esta se rompa por la desgracia.

Ante el viaje del marido, la esposa -que aparece calificada como madre, y no como esposa- “que no había ido nunca más allá de la cercana aldea” siente “temor al considerar que su marido emprendía tan largo viaje” y también “orgullosa satisfacción” pues el esposo es el primer hombre de aquella tierra que va a la ciudad “donde el rey, y los magnates habitaban y donde había de ver tantos primores y maravillas”. Así como la madre no aparece calificada como esposa, el marido sí lo es como tal, quizá el narrador se está esforzando en plasmar una focalización de lo narrado desde el punto de vista de la esposa.

La situación de tensión que introduce en el relato la partida del esposo, no dura más allá de un párrafo pues pronto “supo la mujer que volvía su marido” y para recibirlo “vistió a la niña de gala, lo mejor que pudo”. Obsérvese cómo se nos están planteando diversos elementos significativos introducidos directamente en la narración. Con la última afirmación, además de señalar el amor que une a la familia, rasgo característico de la cultura tradicional japonesa por influencia de la corriente de pensamiento chino confuciana, nos está hablando de una situación de sencillez económica. “Ella se vistió un precioso traje azul que sabía que a él le gustaba en extremo”. Este lujo de detalles no se puede encontrar en la versión tradicional japonesa así que posiblemente habría que entenderlo como intervención directa de Juan Valera que mediante estos elementos ajenos a la tradición está dando una forma totalmente personal a su relato. Se recupera, en definitiva, la visión del narrador castizo característico de Valera que en ningún momento duda en introducir su propia visión de la realidad narrativizada. Un claro ejemplo de ello está en las siguientes palabras “No atino a encarecer el contento de esta buena mujer cuando vio al marido volver a casa sano y salvo”. Y no es un detalle baladí. No es raro en la tradición cuentística japonesa que algún familiar que se ve impedido a regresar a su casa y cumplir una promesa, lo haga una vez muerto.

Para la niña, que aparece calificada como “La chiquitina”, los regalos son unos juguetes. Obsérvese la presencia del narrador que siente simpatía por aquello que relata mediante la utilización de los diminutivos de carácter cariñoso.

Respecto al marido “no se hartaba de contar las cosas extraordinarias que había visto”. El motivo central del cuento se va retrasando, pues no aparece el espejo. Ante una narración no bien estructurada, y este no es el caso, el narrador se limitaría a presentar primero un regalo (el de la niña), luego otro (el de la esposa); aquí, sin embargo, se mantiene la tensión retrasando la presentación del espejo. Este objeto es tan importante que es mostrado mediante las mismas palabras del marido que son transcritas en discurso directo, cosa que hasta ese momento no había sucedido. “A ti te he traído un objeto de extraño mérito; se llama espejo. Mírale y dime qué ves dentro”.

Un objeto cotidiano como el espejo pasa a ser un objeto maravilloso “de extraño mérito”. Esto último no tendría que sorprender en la tradición cultural japonesa donde el espejo es uno de los emblemas mitológicos⁴⁶ que están unidos al destino de Japón desde el *illo tempore* de Amaterasu omi kami. Pero lo maravilloso no sólo está en lo mitológico, también en lo cotidiano, ya que es una cosa que no se conocía en el pueblo donde se desarrollan los hechos. Incluso podría tener otra función como instrumento mágico; en un primer momento no va a representarse de tal manera, pero posteriormente adquirirá ciertas características que le acerquen hacia una visión mágica, pues mantiene viva el alma de la madre.

El espejo, por tanto, se nombra ya en el discurso del marido, sin embargo hay un nuevo cambio de focalización para mantener un poco más el interés, pues el objeto en sí no aparece descrito de un modo directo e inmediato: “le dio entonces una cajita chata, de madera blanca” en su interior había “un disco de metal”, el cual “por un lado era blanco como plata mate, con adornos en realce de pájaros y flores, y por el otro, brillante y pulido como cristal”. Aquí se describe un objeto cotidiano que, sin embargo se tiñe de connotaciones maravillosas porque la esposa todavía desconoce su utilidad. Al mirar el espejo, la esposa descubre una

⁴⁶ Lafcadio Hearn (2002: 57) describe de la siguiente manera su visita a un santuario japonés: “Llego entonces al altar, a tientas, incapaz todavía de distinguir las formas con claridad. El sacerdote, sin embargo, descorre un panel tras otro, vertiendo luz en los dorados bronce y en las inscripciones, mientras yo busco entre los grupos de enrevesados candelabros del altar la imagen de la Divinidad o del Espíritu dominante. Y veo... un espejo, nada más, un disco redondo, pálido, de metal bruñido, y en él mi propio rostro, y tras esta burda imitación de mi persona el espectro del mar lejano. ¡Sólo un espejo! ¿Para simbolizar qué? ¿La irrealidad? ¿o el hecho de que para nosotros el universo existe sólo como reflejo de nuestras propias almas?, ¿o la vieja enseñanza china según la cual debemos buscar al Buda sólo en nuestros corazones? Quizás algún día pueda averiguar todas estas cosas”.

imagen “vio que la miraba, con labios entreabiertos y ojos animados, un rostro que alegre sonreía”; la esposa está sorprendida pues todavía no sabe que ese es su propio rostro. “Era la primera vez que había visto un espejo y, por consiguiente, la imagen de su propia cara” y el marido, orgulloso de lo que ha aprendido, “muy satisfecho de saber algo que su mujer no sabía” le explica qué es aquel objeto.

La esposa, considerando que aquel objeto es una alhaja, la guarda en su cajita. Pasan los años. El matrimonio seguía viviendo felizmente. La niña crecía y era el vivo retrato de su madre. El espejo quedó guardado, el padre se olvidó de él y la hija se crió “sencilla y candorosa”, “ignorando su propia hermosura y que la reflejaba el espejo”. Hay un momento en el que disminuye la calidad narrativa del cuento, es cuando la madre decide recoger el espejo para no causar engreimiento en su hija. Aunque hay que reconocer que esta acción cobra su explicación en la ficción del relato; el espejo es olvidado y así, más tarde, podrá cumplir su misión maravillosa de mantener viva la imagen de la madre.

Llega el momento de la desgracia. La madre, enferma de muerte, llama a su hija a su lado y le entrega el espejo, haciéndole prometer que cada día se mirará en él “al despertar y al acostarse” pues “en él me verás y conocerás que estoy siempre velando por ti”.

Tras la muerte de la madre, “la obediente y virtuosa niña jamás olvidó el precepto materno”. Al espejo le contaba sus cuitas, pues en él veía a su madre, joven, con el aspecto anterior al de sufrir la enfermedad.

De esta manera vivió la niña, como vigilada por la madre, procurando complacerla en todo como cuando vivía y cuidando siempre de no hacer cosa alguna que pudiera afligirla o enojarla. Su más puro contento era mirar en el espejo y poder decir:

-Madre, hoy he sido como tú quieres que yo sea.

El padre, al conocer la conducta de su hija le pregunta la causa de que hable con el espejo, así conoce cómo su hija piensa que la imagen que ve reflejada en el espejo es la de su madre y no la de ella misma, pues al igual que su madre, la hija desconocía qué cosa era un espejo.

La versión del cuento *El espejo de Matsuyama* que presenta Valera está abreviada con respecto a otras que podemos encontrar traducidas al español: *El espejo de Matsuyama* en la recopilación de José M^a Álvarez (1933); con el mismo título lo leemos en la traducción al español desde el inglés (*Japanese Fairy Tales* de Iwaya Sazanami. The Hokuseido Press, Tokyo, 1938), realizada por Carmen Bravo-Villasante; y con el título “La imagen del espejo” en la recopilación de cuentos y tradiciones japoneses sobre el mundo humano, realizada por Caeiro (1996).

Si comparamos la versión de Valera (y hay que hablar de versión y no tanto de traducción) con las mencionadas anteriormente, descubrimos

especialmente dos tipos de cambios⁴⁷. En primer lugar variaciones con respecto al punto de vista, a la focalización de lo narrado. Valera cambia esa focalización, lo cual hace que este cuento de la tradición popular japonesa, se transforme en un cuento más literario. Esas características de focalización, por otra parte corresponden plenamente con ciertos rasgos significativos del método narrativo valeriano. En segundo lugar la abreviación de algunos elementos. El más significativo de ellos es el que elimina una parte nada desdeñable de la historia. Otros son de carácter más puntual. Entre estos últimos cabe destacar el de la supresión del nombre de la capital, sin topónimo en el caso de Valera y Kyoto en los otros ejemplos.

Este cuento traducido, versionado, por Juan Valera es totalmente distinto al que hemos visto anteriormente. Donde en *El pescadorcito Urashima* todo era maravilla⁴⁸, nos encontramos con *El espejo de Matsuyama* en el cual predominan, ante todo una serie de valores de carácter moral. *El espejo de Matsuyama* puede verse como una manifestación más de ese amor filial que propugnan los valores morales de la cultura japonesa. En cierta forma, los cuentos transmiten de un modo bastante claro cuales son los valores esenciales de una sociedad. A la vez funcionan como magníficos instrumentos de aprendizaje para que el niño conozca tales valores.

Esta última función es especialmente importante en un medio social sumamente jerarquizado, cuyo eje no es tanto el individuo como el grupo familiar y social al que pertenece, como ha sido y en parte aún sigue siendo la sociedad tradicional japonesa (Caeiro 1994: 9).

⁴⁷ Vladimir Propp en *Morfología del cuento* y en *Las raíces históricas del cuento* señala una serie de modificaciones que pueden realizarse en los cuentos de carácter tradicional a lo largo del desarrollo de tales historias: Reducción, amplificación, deformación, inversión, intensificación de acciones, debilitamiento de acción, sustitución, modificaciones según el gusto del narrador. Dentro de tales modificaciones hay una que puede ser especialmente interesante es la sustitución de carácter literario. Cuando un cuento tradicional intenta convertirse en literario, lo más frecuente es que no pierda su forma folclórica que al final contamina la forma elaborada artificialmente.

⁴⁸ De hecho *El pescadorcito Urashima* cumple varias de las condiciones que Propp (1981: 17) señala a la hora de hablar de cuento maravilloso: “comienza con una disminución o un daño causada a alguien (raptó, expulsión del hogar, etc.) o bien con el deseo de poseer algo (el rey envía a su hijo a buscar el pájaro de fuego) y se desarrolla a través de la partida del protagonista del hogar paterno, el encuentro con un donante que le ofrece un instrumento encantado o un ayudante por medio del cual halla el objeto de su búsqueda”.



Ilustración japonesa.

Versión de *El espejo de Matsuyama* por P. José M^a Álvarez. En *Leyendas y Cuentos del Japón. Traducidos directamente del japonés* (1933).

EL ESPEJO DE MATSUYAMA.

En un remoto lugar de la provincia de Echigo, llamado Matsuyama (monte de los pinos), vivían en los tiempos ya antiguos un hombre una mujer de pobre condición, que tenían una sola hija, pero tan amable, obediente y cariñosa que era el ídolo de sus padres.

En cierta ocasión el padre tuvo precisión de hacer un viaje, para arreglar sus negocios, hasta Kioto, la capital del imperio; antes de partir llamó a su querida hija y le dijo que, como ella había sido siempre sumisa y amante de sus padres, en premio a su buena conducta la traería de la capital un buen regalo y un recuerdo de valor que le había de agradar mucho; con esto el buen hombre emprendió su camino, y la madre y la hija le salieron a despedir deseándole feliz viaje.

Después de algún tiempo terminó sus asuntos y volvió a su casa trayendo los regalos ofrecidos.

Apenas había entrado en la pequeña morada, su mujer y su hija le salieron al encuentro, le saludaron y dieron la bienvenida.

Le quitaron de su cabeza el grande sombrero de tejido fino que la cubría, e igualmente le descalzaron las sandalias de paja de sus pies; le prepararon agua bien caliente para tomar un baño, se puso ropa limpia; después de lo cual entró en la sala cubierta con limpias esterillas (tata-mi) y abriendo una cesta de tejido de bambú, contempló con alegría el ansia y gozo reflejados en el rostro de su amada hija.

De la cesta sacó primero un muñeco de maravilloso aspecto y una caja laqueada llena de dulces, los que puso en las manos extendidas de la impaciente muchacha.

Volvió otra vez a meter la mano en la cesta de tejido de bambú y de ella sacó un precioso espejo de metal, que ofreció como recuerdo a su esposa.

Este espejo, redondo, de superficie bruñida, brillaba de modo maravilloso, y en su parte trasera tenía grabados perfectos y de estupenda realidad, de pinos y grullas que parecían vivos⁴⁹.

⁴⁹ Nota del traductor de este cuento. "El espejo japonés a que se hace referencia no es el tan común y ordinario de cristal hoy usado en todas partes. Es un antiquísimo espejo metálico, de forma circular y de superficie bruñida, que tiene un origen religioso tan antiguo, como que la diosa Amaterasu salió de la cueva en que se había encerrado, cuando vio su imagen retratada en el espejo que se le presentó. Este espejo, íntimamente asociado a la primitiva religión del pueblo japonés, o el Sintoísmo, tiene una muy alta y significación espiritual y moralizadora; porque no sólo es representación del corazón humano, que cuando se halla tranquilo y limpio es un reflejo de la imagen de

La mujer del buen hombre jamás había visto un espejo en su vida, y al mirarse en él y ver su efigie tan bien retratada creyó con toda sinceridad que la imagen que en el mismo aparecía era otra mujer diferente de ella.

Su marido explicó a la admirada esposa el misterio, y le dijo tuviera gran cuidado de conservar el dicho espejo que tanta extrañeza le causaba.

No habían pasado muchos meses desde la vuelta del marido de su largo viaje y de la distribución de los ricos presentes que había traído de la capital, cuando su esposa cayó enferma, su enfermedad se fue agravando por momentos hasta conducirla a las puertas de la muerte.

Al verse tan gravemente enferma, la madre llamó al lado de su lecho a su pequeña y querida hija y le habló así

-Mi querida hija: cuando yo haya muerto cuida mucho de tu padre. Tú pierdes a tu madre, y yo debo separarme de ti; pero aquí tengo este admirable espejo, que te entrego, y cuando te sientas abatida y triste por la soledad y disgustos mira en el espejo y siempre me verás a mí en él.

Apenas dichas estas palabras dejó de existir.

Pasados algunos meses del luto, sintiendo la necesidad de una compañera para los asuntos de la casa, el viudo de aquella buena mujer pensó en contraer nuevo matrimonio, y así lo hizo, metiendo en casa una madrastra para su pequeña y obediente hija, que distaba mucho de ser tan amable y cariñosa como lo había sido su difunta madre.

Cuando los regaños y malos tratos la ponían en una situación desesperada, la pobre muchacha, acordándose de los consejos que su madre moribunda le había dado, tomando el misterioso espejo se retiraba a un rincón de la casa, y allí encontraba un gran consuelo mirando en el espejo la cara de su madre; pero no triste y demacrada, como la había visto en su lecho de muerte, sino joven, fresca, hermosa y sonriente.

Cierto día la madrastra intentó observar lo que hacía ocultándose en un rincón, y le vio un objeto que no pudo distinguir bien lo que era; pero que dio motivo a una buena reprensión y malos tratos.

la divinidad, sino que el hombre al ver reflejada su cara y espíritu en dicho espejo se ve como impelido a corregir sus defectos y conservarse limpio, como es la límpida superficie metálica. De aquí que en todos los templos sintoístas o budistas haya una fuente o recipiente con agua, en donde todo creyente toma una bocanada, se enjuaga la boca y la tira, y luego se lava las manos, antes de entrar o acercarse al templo para orar. Hay todavía más, y es que el espejo mismo tiene su espíritu o alma, sobre lo cual corren muchas y curiosas leyendas, y ese espíritu influye naturalmente para reprimir las pasiones, para evitar todas las ideas malas y pensar en las que son buenas. En todo templo sintoísta, de estructura sencilla y minúscula, que suelen estar en el fondo de algún bosque y en ellos no se puede entrar por ser como un grande cajón cubierto con su tejadillo y cerrado a la vista del público, hay guardado un espejo metálico que no se puede ver, y es representante, más que de la divinidad, de la pureza del propio corazón.

Esta ignorante y malintencionada madrastra, que odiaba a la pobre muchacha, creía también que la joven tenía los mismos malos sentimientos, y que le aborrecía a su vez; y pensaba, dejándose llevar de su loca fantasía, que acaso la hijastra, a quien ella detestaba, estaría en algún cuchitril inventando algún arte mágico para dañarla, o tal vez haciendo una imagen y clavando alfileres en ella, como suelen hacer las personas vengativas⁵⁰.

Obsesionada con esta siniestra idea, la madrastra se fue a su marido, y, después de censurar y echar contra la muchacha todo lo peor que su estado de animadversión le sugería, acabó por decirle:

-Te digo que esa malvada muchacha está haciendo todo lo posible para matarnos por medio de sortilegios y brujerías.

Al oír el señor de la casa y padre de aquella desgraciada criatura las exageradas narraciones que le hacía su mujer, acabó por creerlas; y, dirigiéndose a la habitación donde se hallaba su hija, entró en ella de repente y sin avisar, con objeto de cogerla de sorpresa y ver si podía encontrarla en algún acto perverso de los que le habían contado.

Precisamente en aquellos momentos estaba desahogando sus penas la muchacha mirando la efigie de su querida madre en el espejo maravilloso, y al verse sorprendida quiso ocultarlo en la ancha manga de su kimono.

Por primera vez en su vida, su padre, al observar aquella acción, montó en cólera contra su hija, creyendo que efectivamente todo lo que su mujer le había contado era verdad; y sin esperar un momento le refirió los cuentos y chismes que le había dicho, como si todo ello fuese la más pura realidad.

Cuando la hija oyó tan injustas y graves acusaciones de labios de su padre quedó sorprendida y aterrada; y le dijo y juró que ella le amaba demasiado para que ni siquiera le hubiera pasado por el pensamiento vengarse, y menos quitar la vida a su nueva esposa, a quien ella sabía que su padre amaba con todo su corazón.

-Pues, entonces, ¿qué es lo que has ocultado en la manga de tu kimono cuando yo he entrado?- replicó su padre, más enojado y todavía no convencido de la sincera narración de su hija.

-Padre mío -respondió la hija derramando lágrimas de ternura-, lo que yo he ocultado es el espejo que usted dio a mi madre como recuerdo, el cual me entregó ella a mí, como don precioso, en su lecho de muerte.

⁵⁰ Nota del traductor. Se refiere a una costumbre supersticiosa, según la cual el que desea tomar venganza de su enemigo clava alfileres en la corteza de algunos árboles, o pinta una imagen de la persona odiada y sobre ella y en las partes que desea clava alfileres, creyendo que así la daña.

“Cada vez que miro la brillante superficie de este espejo veo en ella la imagen de mi querida madre joven y hermosa.

“Cuando mi cabeza y mi corazón están doloridos, y ¡ay! ¡Cuántas veces y con qué grande pena lo han estado en estos últimos tiempos! Yo tomo el espejo y miro, y al ver la cara de mi madre reflejada en él, llena de dulzura y con una encantadora sonrisa en los labios, esto da a mi espíritu la paz que me falta, y me conforta para seguir sufriendo las palabras ásperas y sobrellevar la pesada cruz que me oprime desde hace ya mucho tiempo.

Al oír el padre la explicación de su hija comprendió todo lo que había sucedido; y desde entonces amó más a su hija que antes, por el excelente ejemplo de piedad filial que venía dando.

La madrastra, que hasta aquel momento tanto la había mortificado y hecho padecer, cuando se le explicó con toda claridad el caso, se avergonzó de haber sido como un verdugo para aquella inocente criatura, y se humilló a pedirle perdón, que generosamente le fue concedido por la sencilla muchacha, y desde aquel instante empezó a reinar la paz y felicidad en aquella casa, donde se conservó el precioso espejo de metal.



Juan Valera por S. Mendoza.

BIBLIOGRAFÍA.

- AARNE, Antti y Stihl THOMPSON (1995), *Los tipos del cuento folklórico. Una clasificación*. Helsinki. Sumalainen Tiedeakatemia.
- ALMAZÁN TOMÁS, David (2004 c), "Imagen naval japonesa e ilustración gráfica: un análisis de la imagen española de Japón en la guerra ruso-japonesa (1904-1905)" Almazán, David (2004) (Coord), *Japón. Arte, cultura y agua*. Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza-The Japan Foundation-Asociación Española de Estudios Japoneses. pp 317-329.
- ALMAZÁN, David (2004 b), "La cultura del agua" Almazán, David (2004) (Coord), *Japón. Arte, cultura y agua*. Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza-The Japan Foundation-Asociación Española de Estudios Japoneses. pp 7-13.
- ALMAZÁN, David (2004) (Coord), *Japón. Arte, cultura y agua*. Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza-The Japan Foundation-Asociación Española de Estudios Japoneses.
- ALVAR, Carlos (1991), *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*. Madrid. Alianza.
- ÁLVAREZ, P. José M^a (1933), *Leyendas y cuentos del Japón. Traducidas directamente del japonés*. Barcelona. Luis Gili Editor.
- ANESAKI, M. (1996), *Mitología japonesa*. Barcelona. Edicomunicación.
- ASTON, W.G. (1902), *Litterature japonaise*. Paris. Librairie Armand Colin.
- BAJTIN, Mijail (1989), *Teoría y estética de la novela*. Madrid. Taurus.
- BETTELHEIM, Bruno (1995), *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona. Crítica.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1987) (ed), Iwaya, Sazanami (1987), *Cuentos de hadas japoneses*. Palma de Mallorca. Olañeta.
- BROWN, Yu-Ying (1988), *Japanese book illustration*, London, The British Library.
- CABEZAS, Antonio (1980) (ed) *Manioshu. Colección para diez mil generaciones (Antología poética)*. Madrid. Hiperión.
- CABEZAS, Antonio (1990), *La literatura japonesa*. Madrid. Hiperión.
- CAEIRO, Luis (1993), *Cuentos y tradiciones japonesas I. El mundo sobrenatural*. Madrid. Hiperión.
- CAEIRO, Luis (1994), *Cuentos y tradiciones japonesas II. El mundo animal*. Madrid. Hiperión.
- CAEIRO, Luis (1996), *Cuentos y tradiciones japonesas III. El mundo humano*. Madrid. Hiperión.
- CAEIRO, Luis y Montserrat ROSADO (1997), *Cuentos y tradiciones japonesas IV. El mundo del samurai*. Madrid. Hiperión.
- CARO BAROJA, Julio (1969), *Las brujas y su mundo*. Madrid. Alianza.
- CUESTA MARINA, Cristina de la (2004), "Santiago Rusiñol y el arte japonés" Almazán, David (2004) (Coord), *Japón. Arte, cultura y agua*. Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza-The Japan Foundation-Asociación Española de Estudios Japoneses. pp 103-112.
- CURTIUS, Ernst Robert (1955), *Literatura europea y Edad Media Latina*. Madrid. Fondo de Cultura Económica.
- DONOVAN, Frank (1985), *Historia de la brujería*. Madrid. Alianza.

- Dos cuentos japoneses*. Valera, Juan (1995), *Obras Completas I. Cuentos. Narraciones inacabadas. Traducciones. Teatro. Artículo de costumbres*. Margarita Almela (ed). Madrid. Biblioteca Castro.Turner.
- DUBY, Georges (1988) (Dir.), *Historia de la vida privada 2. De la Europa feudal al Renacimiento*. Madrid. Taurus.
- DURAND, Frank (1976), "Valera narrador irónico", *Ínsula XXXI*, 360 p. 3
- ECHENIQUE, María Teresa (1989) (ed), *La leyenda del Caballero del Cisne*. Barcelona. Editorial Acaña.
- El espejo de Matsuyama*, Valera, Juan (1995), *Obras Completas I. Cuentos. Narraciones inacabadas. Traducciones. Teatro. Artículo de costumbres*. Margarita Almela (ed). Madrid. Biblioteca Castro.Turner.
- El pescadorcito Urashima*, Valera, Juan (1995), *Obras Completas I. Cuentos. Narraciones inacabadas. Traducciones. Teatro. Artículo de costumbres*. Margarita Almela (ed). Madrid. Biblioteca Castro.Turner.
- GARDINI, Carlos (1987) (ed.), Lafcadio Hearn, *Kwaidan*, Madrid, Siruela.
- GAYANGOS, Pascual de (1951) (ed), *La Gran conquista de Ultramar que mandó escribir el rey don Alfonso el Sabio*. Madrid. Biblioteca de Autores Españoles-Atlas.
- GIL Rodolfo (1982), *Los cuentos de hadas: historia mágica del hombre*. Barcelona. Salvat.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1998), *Historia de la prosa medieval castellana I. La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*. Madrid. Cátedra.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1999), *Historia de la prosa medieval castellana II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*. Madrid. Cátedra.
- GONZÁLEZ VALLES, Jesús (2004), "El mar en la mitología japonesa" Almazán, David (2004) (Coord), *Japón. Arte, cultura y agua*. Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza-The Japan Foundation-Asociación Española de Estudios Japoneses. pp 199-212.
- GONZÁLEZ, Cristina (1983), *Libro del Caballero Zifar*. Madrid. Cátedra.
- HEARN, Lafcadio (1987), *Kwaidan*, Madrid, Siruela.
- HEARN, Lafcadio (2002), *En el País de los dioses. Relatos de viaje por el Japón Meiji, 1890-1904*. Barcelona. El Acanalado.
- IWAYA, Sazanami (1987), *Cuentos de hadas japoneses*. Palma de Mallorca. Olañeta.
- LE GOFF, Jacques (1983), *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*. Madrid. Taurus.
- LE GOFF, Jacques (1985), *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente Medieval*. Barcelona. Gedisa.
- LOTI, Pierre (1986), *Madame Crisantemo*. Madrid. Ediciones del Dragón.
- LOTI, Pierre (1998), *Japón en otoño. Viaje por la tierra de los samurais*. Barcelona. Abraxas.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2000), *Imprenta y libros de caballerías*. Madrid. Ollero y Ramos.
- MARKALE, Jean (1989), *Druidas*. Madrid. Taurus.
- MONFORTE SÁENZ, Guiomar (2004), "El arte japonés visto por los hermanos Goncourt" Almazán, David (2004) (Coord), *Japón. Arte, cultura y agua*. Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza-The Japan Foundation-Asociación Española de Estudios Japoneses. pp 79-87.

- OLALLA, Ángel (1989), *La magia de la razón. Investigaciones sobre los cuentos de hadas*. Granada. Universidad de Granada.
- PRADA SAMPER, José Manuel de (2002) (ed), Hearn, Lafcadio (2002), *En el País de los dioses. Relatos de viaje por el Japón Meiji, 1890-1904*. Barcelona. El Acanalado.
- PRADO, Juan Manuel (1989) (dir.), *Vincent van Gogh. Entender la pintura*. Barcelona. Orbis Fabbri.
- PROPP, Vladimir (1981), *Las raíces históricas del cuento*. Madrid. Fundamentos.
- PROPP, Vladimir (1987), *Morfología del cuento*. Madrid. Fundamentos.
- QUEROL SANZ, José Manuel (2000), *Cruzadas y Literatura: El caballero del Cisne y la leyenda genealógica de Godofredo de Bouillon*. Madrid. Universidad Autónoma de Madrid.
- REYON, Michel (1999) (Selecc), *Antología de la literatura japonesa. Desde los orígenes hasta el siglo XX*. Barcelona. Círculo de Lectores.
- RODRÍGUEZ DEL ALISAL, María Dolores (2004), "Peregrinaciones por caminos de agua" Almazán, David (2004) (Coord), *Japón. Arte, cultura y agua*. Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza-The Japan Foundation-Asociación Española de Estudios Japoneses. pp 213-225.
- ROLLIN PATCH, Howard (1956), *El otro mundo en la literatura medieval*. Méjico. Fondo de Cultura Económica.
- SUE-HEE, Kim Lee (1988), *La presencia del arte de Extremo Oriente en España a fines del siglo XIX y principios del siglo XX*. Madrid. U.C.M.
- SUZUKI, Daisetz T. (1996), *El zen y la cultura japonesa*. Barcelona. Paidós.
- TAKAGI, Kayoko (2004) (ed), *El cuento del cortador de bambú*. Madrid. Cátedra.
- VARGAS LLOSA, Mario (2004), Prólogo "La princesa de la luna", *El cuento del cortador de bambú*, Kayoko Takagi (ed). Madrid. Cátedra. pp 7-10.
- VILLENA, Luis Antonio (1986), "Pierre Loti: la mirada exótica" Loti, Pierre (1986), *Madame Crisantemo*. Madrid. Ediciones del Dragón. pp 7-16.
- WALTHER, Ingo F. (1989), *Paul Gauguin (1848-1903)*, Köln. Bendikt Taschen.

SEMBLANZA DE KATHERINE LEE BAYARD, LA AMADA ESTADOUNIDENSE DE VALERA

JUAN CRUZ TOLEDANO

IES Emilio Muñoz (Cogollos Vega)

LA figura de Katharine Lee Bayard (Wilmington, 13 de agosto de 1857 – Washington D.C., 16 de enero de 1886) permanece un tanto oscura aún hoy en los estudios sobre Juan Valera; sin embargo en ellos no deja de ser un personaje clave y de ineludible alusión. El diplomático y hombre de letras egabrense fue de 1884 a 1886 Embajador de España en Estados Unidos, donde mantuvo amores con Katherine, la hija mayor del Secretario de Estado Thomas Francis Bayard.

Esta mujer dejaría marcado a Valera para bien o para mal: le llega a decir a su hermana Sofía, tras la muerte de Katherine: “por esta mujer, me hubiera quedado aquí, y aún hubiera renegado de la patria y me hubiera hecho yankee”¹. Y poco después, en carta a Narciso Campillo: “Quién sabe si me moriré pronto o seré ejemplo de longevidad. Pero si vivo, juro enmendarme y ser otro, en todo. Diré con el poeta: Para mí los amores acabaron, y me declararé viejo, jubilado e inválido, y no viviré ya más que para la vida del espíritu”².

En este artículo vamos a intentar aportar algún dato (levemente) esclarecedor sobre la figura de Katherine, esbozando primero su presencia en el epistolario publicado de Valera para después transcribir y estudiar tres cartas inéditas, escritas por Katherine a Valera a principios de abril o julio de 1885. Estas tres cartas son muy reveladoras de su relación

ANGÉLICA. REVISTA DE LITERATURA, 12, 2004-2008, pp. 187-208.

¹ A Sofía Valera, desde Washington, 18 de enero de 1886:

“Querida hermana mía: acabo de recibir tu carta del 6. Tienes razón: somos muy desdichados. Se diría que el destino se complace en hacer las cosas todas, para mí, al revés de lo que debieran ser. Quien por ley humana y divina debiera amarme, me aborrece o me desprecia; y alguien me ha amado por cima y en contra de toda ley divina y humana. Es un horror.

No sé aún si me dejan cesante o me trasladan a Bruselas. A mí lo mismo me importa.

Aquí vino la nueva por telégrafo, que publicaron los periódicos. La pobre Miss Catalina Bayard ha muerto de repente. Imagina mi dolor y la situación horrible, insostenible, en que me veo.

Tranquilízate. Yo espero resistir este golpe, y sobrevivir para mis hijos. Miss Catalina Bayard, llena de talento, de chispa, de gracia y de saber, tenía las ideas espantosas de pesimismo; amaba, deseaba la muerte; era su preocupación; su idea constante. Lo que es yo, por esta mujer, me hubiera quedado aquí y aún hubiera renegado de la patria y me hubiera hecho yankee. Ha sido una cosa tremenda...”. Juan Valera, *Correspondencia, Volumen IV (1884-1887)*, Leonardo Romero Tobar (ed.), Castalia, Madrid, 2005, p. 436.

² A Narciso Campillo, desde Washington, 4 de febrero de 1886, *ibid.*, pp. 441-443.

amorosa y algo impactantes: en ellas Katherine le declara su amor a Valera (no por primera vez), muestra su empeño por conocer tanto su obra como lo que el autor escribe a Menéndez Pelayo, y además nos da algunas pistas sobre su vida. Finalizaremos intentando añadir alguna otra información biográfica con otra carta (creemos que no publicada tampoco) escrita a su madre cuando tenía 14 años.

LA PRESENCIA DE KATHERINE EN EL EPISTOLARIO DE VALERA

En la bien estudiada correspondencia de Valera se descubre que la mayoría de ocasiones en que se refiere a Katherine lo hace en cartas a su hermana Sofía, si bien también la hallamos mencionada en cartas a Moreno Ruiz (del 23 de marzo y el 6 de abril de 1885), a Marcelino Menéndez Pelayo³, e incluso en una ocasión a su esposa Dolores Delavat (a la que habla de las tareas de Katherine, que es la hija mayor del Secretario de Estado, y que, al estar su madre enferma, se ocupa de cuidarla y de organizar recepciones⁴).

Para tener una idea de la situación vista por el autor, es conveniente incluir una breve lista con algunos fragmentos de cartas escritas por éste a su hermana en los que habla de Katherine. La primera referencia con nombre y apellidos en todo el epistolario la encontramos el 23 de marzo del 85: “La hija del nuevo ministro de Negocios Extranjeros,

³ Desde New London, 6 de agosto de 1885. Al final de la carta, dice: “Adiós. No puede usted figurarse cuánto me animan las cartas de usted. Catalina Bayard asegura que aborrece de todo corazón a Menéndez Pelayo, de quien está celosa. No vale que yo trate de probarle que la amistad y el amor son dos cosas harto distintas”, *ibid.*, p. 361.

⁴ A Dolores Delavat, desde Washington, 17 de marzo de 1885. Valera habla del nuevo gobierno, del demócrata Grover Cleveland, cuya Primera Dama era su hermana, y del secretario de estado Thomas Bayard, padre the Katherine:

“El Sr. Cleveland es materialmente un tío feroz, ni más ni menos que un tío de Doña Mencía o Cabra. Tiene una hermana, doncella, que parece una mona, nada más feo ni peor pergeñado. Esta señorita, que hace ahora aquí el papel de princesa de Asturias, presume de sabia y licurga, pues ha sido maestra de miga. A tales gentes se hacen aquí más reverencias y adulaciones que en Europa a los reyes, por donde resulta, en mi sentir, que una república es más servil que una monarquía.

Con el nuevo secretario de Estado estoy muy bien: mil veces mejor que con el Sr. Frelinghuysen. Se llama el Sr. Bayard y se dice que desciende del famoso caballero Bayard *sans peur et sans reproche*. La mujer del Sr. Bayard vive retirada, y nadie la ve ni la entiende. Quien recibe y hace todo el papelón es la hija mayor, la señorita Catalina, que también es muy docta, sabe filosofía y la lengua de los gitanos y dice y piensa las cosas más singulares. Cuando se electriza se cree tan cargada de electricidad que asegura haber encendido a veces un poco de gas con la chispa que sale de su dedo meñique.

Esta señorita, aunque tan eléctrica y tan excéntrica, no anda, ni con mucho, tan suelta como las señoritas de aquí suelen andar, y gusta más que de flirteos de tratar asuntos graves”, *ibid.*, pp. 280-281.

miss Catherine Bayard, tiene cierto platónico entusiasmo por mí, y nos vemos y nos escribimos con frecuencia las mayores finuras, tiquismiquis y sutilezas afectuosas”.

El 24 de abril le dice (siempre a su hermana Sofía): “Su libertad [de las señoritas] es omnímoda, y cuando tienen algún capricho o pasión, no aguardan a que las busquen, sino que buscan ellas. De aquí que toda la culpa que le pueden echar a uno es la de haber imitado al casto José. Claro está que esto solo se puede decir con sigilo. Lo aparente es que las señoritas tienen *flirtations*, pero los límites de estas *flirtations* son vagos e indecisos, y a veces va muy lejos”. Es curioso el contraste con una carta del 6 de abril, esta vez a Moreno Ruiz: “(...) sigo siendo el compañerito muy amado, a pesar de mis sesenta años, de la hija mayor del secretario de Estado... Toda la culpa que le pueden echar a uno es la de no haber imitado al casto José...”.

Las impresiones cambian según las circunstancias, el estado de salud y ánimo de Valera, y lo propio de Katherine. De esta forma puede ser desde apreciada por Valera, cariñosa, discreta o atrevida, hasta extravagante, desatinada e indeseable:

- “Yo por aquí no lo paso mal. Yo no sé si es extravagancia de miss Bayard o si estoy aún verde y lozano; pero ella se ha enredado conmigo con la mayor decisión. Aquí, las solteras que pasan de 25 años echan a rodar todo respeto, atropellan por todo y hacen cuanto se les antoja. Yo estoy curado de espanto, pero me pasma y me quedo boquiabierto con los atrevimientos y locuras de estas señoritas. Cierto es que miss Bayard es la más loca y extravagante de todas, pero te aseguro que hay otras muchas que no le van en zaga” (28 de mayo, a su hermana Sofía, ésta y las siguientes cuatro citas).

- “Aquí sigo en las más extrañas relaciones con la señorita Bayard (...)” (16 de junio).

- “Es singularísimo el afecto que le ha entrado por mí a esta señorita Bayard. Ahora está en Wilmington, con su madre enferma, y todos los días me escribe una carta de dos pliegos o más, muy cariñosa y muy discreta. NO he de negar que esto me trae cierto consuelo (...)” (30 de junio).

- “(...) ni estaría aquí solo, sin más persona para consolarme que un sobrino tontiloco y mal educado, por un lado, y por otro una miss desatinadísima. Esta miss, y casi me alegro, está ausente ahora, y me deja libre de ternuras. Su madre agoniza, y ella la asiste, en su tierra, Wilmington. Difícil va a ser romper este lazo” (12 de julio, tras la muerte de su hijo Carlos).

- “De mis amores con la miss de que te he hablado no tienes que temer, ni temo yo, esos males de que me hablas, miss K.B. es razonable y

juiciosa en esto. En lo que no lo es, y aquí mi temor, es en el romanticismo de la pasión, y mi recelo consiste en que ha de llegar un día en que yo, por un motivo o por otro, tenga que volver a Europa, lo cual, dado el punto sublime a que ha llegado este asunto, ha de traer muchas lágrimas y sentimientos (...)" (16 de julio).

Desde este momento, no vuelve a mencionar explícitamente a Katherine a su hermana hasta la muerte de ésta, y el seguimiento de su relación se hace al revés, mediante las cartas de Katherine, e interpretando las de Valera después de conocer las de ella: aunque nada dice de Katherine, Valera pasa el mes de agosto de vacaciones, y escribe a su familia y amigos desde Nueva York, New London, Newport, Rockport y finalmente Pigeon Cove (luego el recorrido inverso, Newport y Nueva York, para regresar a Washington). Pigeon Cove es el sitio donde se reuniría con Katherine, como ya vimos en otra ocasión⁵.

TRES CARTAS INÉDITAS DE KATHERINE LEE BAYARD A JUAN VALERA

Sería posiblemente Pigeon Cove el sitio que Katherine tendría en mente para pasar las vacaciones, como menciona al final de la segunda carta. En las siguientes tres cartas se puede seguir de forma inversa, desde el punto de vista de Katherine, la relación de nuestros protagonistas. Están fechadas en los días 3 (viernes), 5 (domingo) y 9 (jueves) de abril o julio de 1885. Hay algunos datos que no permiten establecer con exactitud el mes:

- En primer lugar, parece más probable que fuera en julio, porque existe una carta del 3 de agosto en la que Valera comenta a Menéndez Pelayo que Katherine lo aborrece (si bien es cierto que ella no dice, al menos en la tercera carta que se incluye, que lo aborrezca). Es también posible que éstas sean algunas de las cartas que hacen pensar a Valera que miss Bayard es "desatinadísima", como le dice a su hermana el 12 de julio: Katherine se muestra en ellas fastidiada por estar cuidando a su madre, a quien dedica crueles frases, se compara con Asclepigenia y a Valera con Proclus, escribe a Valera unos versos en inglés y enfatiza lo que está aprendiendo el escritor gracias a ella.

- Por otra parte, Carlos Valera muere en julio; sabemos que el 6 de este mes el autor escribe a su mujer y ya conoce la noticia de la muerte de su hijo. La tercera carta que se incluye aquí es del jueves 9, y en

⁵ "Las cartas de Kathleen Bayard a Valera", en *Silva literaria de varia lección (De Cervantes a Valera)* (Homenaje a Matilde Galera Sánchez), Edición de Antonio Cruz Casado, Excmo. Ayto. de Lucena, Publicaciones de la Cátedra Barahona de Soto, 2006, pp. 163-222.

ella Katherine está contestando a una que ha recibido de Valera esa mañana y no menciona nada sobre la muerte de su hijo. Es improbable que la carta de Valera a Kathleen tardase más de 4 días en llegar, es decir, que Valera la hubiese enviado antes del lunes y tardara tanto. Por otra parte, puede ser posible que la enviase el mismo lunes antes de enterarse de la trágica noticia o también que Katherine la hubiese recibido el martes o el miércoles, ya que parece que la carta ha sido escrita al menos en dos momentos: al final de la carta Kathleen escribe “Jueves” pero es muy posible que la hubiese empezado en días anteriores. Resulta por tanto complicado establecer el mes exacto de la redacción de las cartas.

En la primera de ellas, Katherine se desvela rencorosa y violenta, después romántica e ingenua. Se encuentra en Wilmington, cuidando a su madre. En la segunda se sigue viendo el aspecto oscuro y la obsesión por la muerte que Valera menciona (“era su idea constante”, el 18 de enero del 86 a su hermana) cuando dice que sólo vivirá dos años más, y habla de ver al escritor al día siguiente, ya que ha de acudir a Washington a resolver algunos asuntos. Después regresa a Wilmington y le escribe la tercera carta, donde expresa su anhelo por volver a su lado y la farsa social que se verán obligados a representar. No es tarea fácil descifrar la escritura de Katherine, por lo que pedimos disculpas por los errores de transcripción y por la traducción; hemos respetado los subrayados en sus cartas y las expresiones en francés, romaní y otros idiomas están en cursiva.

[Viernes 3]

Miro Kamlo please let me be bitter for a moment, & confide to you that I would rather well be the thief on the cross who mocked at Christ than my Mother. She is that most terrible of all human beings, a hypocritical & feeble pharisaical Devil – her power for harm is large; her power for good nil. I wish I had never been born of her miserable body.

Now having said all this which is very violent & perfectly true, I shall tell you what? First *kamlo Chabo* I am so sorry you are having the affliction of a thievish cook & having to dismiss her. It is a great bore. In the meantime I can tell you of a pretty good woman who will cook for you by the day. Her name is Louisa Alexander, & she lives on 15th st. (on the west side), four doors from the corner of my st., in a little row of negro houses. She is a fair cook & till you get some one else, may be of some service to you. Secondly, thirdly, fourthly, fifthly... I want to go back to Washington.

Coming away so suddenly as I did, I feel very much as though I had been torn up by the roots. And people as well as flowers wither under those circumstances.

But I am glad your walk did you good & that you feel better. That you have begun to write something new I am rejoiced, but *Miro Kamlo* how could you not tell me what it is that you are writing? Tell me now, would you please, & all about it.

And send me some translation of dear Asclepigenia⁶ as soon as you can. Did you look at Fisher's for your book to send to me? I want to write but the Proto Bernugnian because I choose to loop all the pages you wrote out for my pleasure. And when you finish translating all the book then the publishers can have the sheets I have written. I love to keep those you wrote for me.

Today my mother seems stronger, but she is still very ill. I cannot feel sure that she will live but I think so, which is a misfortune to her, as physically & morally she is most wretched & desires death. With the irony of fact she will probably live.

I am a little tired for I have had almost no sleep; & as she will not have a professional nurse, my rubbing her so often day & night draws my vitality a good deal. But I will grow accustomed to it in a few days. I hope & pray to all "the Gods that be" that by Tuesday the 7th I may come back to you & Washington. Love that pretty town for me much in my absence.

Tonight by a mysterious incantation, known only to philosophers like Proclus & me, [...] the more we would feel an unspoken common language of thought. And I cannot imagine a greater pleasure for me than being able to read your books & in your own tongue.

Now I have said my say on that subject. *Miro Kamlo*, on Sunday you will write to me for the last time before I see you. On Monday morning I will get your letter, & on Monday at noon I shall start for Washington.

On Sunday I shall send you a little line to tell you what hour I can ask you to come & protect the orphan. After my experiences of the last few days I envy you, your solitude, my dear.

Be a good child & love always,

Your Katherine
Friday

⁶ A principios del siglo V, Asclepigenia, hija de Plutarco, instruyó en la filosofía de Platón y Aristóteles a Proclus, jefe de la escuela de Atenas. Plutarco le había enseñado a ella los antiguos ritos místicos de los Caldeos y la teurgia (o poder de hacer milagros), que Proclus decía que sólo ella poseía. [Enciclopedia Británica]. Asimismo, Valera publicó en 1878 una obra de teatro corta dividida en doce actos breves, llamada *Asclepigenia*, que nunca vería el autor representada en escena. En esta carta Katherine le pide una traducción de la obra. El argumento de la obra gira en torno a Proclo, filósofo viejo y de mal aspecto, uno de los tres pretendientes de Asclepigenia, y con el que finalmente se queda.

[Viernes 3]

Miro Kamlo por favor déjame ser desagradable por un momento, y confiarte que bien preferiría ser el ladrón en la cruz que renegó de Cristo que mi madre. Es la más terrible de todos los seres humanos, un demonio farisaico hipócrita y debilucho... su poder para hacer daño es grande; su poder para el bien ninguno. Ojalá no hubiera nacido de su miserable cuerpo.

Ahora habiendo dicho todo esto que es muy violento y perfectamente cierto, ¿qué te voy a decir? Primero *kamlo Chabo* siento mucho que estés sufriendo el fastidio de una cocinera ladrona y tener que despedirla. Es un enorme fastidio. Mientras tanto te puedo hablar de una mujer bastante buena que cocinará para ti durante el día. Su nombre es Louisa Alexander, y vive en la calle 15 (en el oeste), a cuatro casas de la esquina de mi calle, en una pequeña fila de casas de negros. Es una cocinera decente y hasta que consigas a alguien más, te puede ser de utilidad. En segundo lugar, tercero, cuarto, quinto... Quiero volver a Washington.

Al haberme venido tan de repente, me siento como si me hubieran arrancado de raíz. Y la gente, al igual que las flores, se marchita en esas circunstancias.

Pero me alegro de que tu paseo te hiciera bien y te sientas mejor. Que hayas empezado a escribir algo nuevo me deleita, pero *Miro Kamlo* ¿cómo pudiste no decirme qué es lo que estás escribiendo? Dímelo ya, lo harías por favor, y todo sobre ello.

Y envíame alguna traducción de la querida Asclepigenia tan pronto como puedas. ¿Llegaste a Fisher's para que tu libro me fuese enviado? Quiero escribir, menos el Proto Bernugnian, porque elijo saltarme todas las páginas que escribiste para mi deleite. Y cuando acabes de traducir todo el libro entonces los editores pueden tener las hojas que he escrito. Amo guardar aquéllas que escribiste para mí.

Hoy mi madre parece más recuperada, pero aún está muy enferma. No puedo estar segura de que viva pero creo que sí, lo cual es una desgracia para ella, porque está fatal física y moralmente y desea la muerte. Con la ironía de que probablemente vivirá.

Estoy un poco cansada, ya que apenas he dormido; y como ella no quiere una cuidadora profesional, el frotarla tan a menudo día y noche drena mi vitalidad. Pero me iré acostumbrando a ello en unos pocos días. Espero y rezo a todos "los Dioses que sean" que para el martes 7 pueda volver a ti y a Washington. Ama mucho esa bella ciudad por mí en mi ausencia.

Esta noche, por medio de un misterioso encantamiento, conocido sólo por filósofos como Proclus y yo, [...] aún más sentiríamos un lenguaje tácito de pensamiento mutuo. Y no puedo imaginar mayor placer para mí que poder leer tus libros en tu propio idioma.

Ya he dicho todo sobre ese tema. *Miro Kamlo*, el domingo me escribirás por última vez antes de que te vea. El lunes por la mañana recibiré tu carta, y el lunes a mediodía saldré hacia Washington.

El domingo te enviaré unas líneas para decirte a qué hora puedo pedirte que vengas y protejas a la huérfana. Después de mis experiencias de los últimos días te envidio, tu soledad, querido mío.

Sé un buen niño y amor siempre,

Tu Katherine

Viernes

[Domingo 5]

Sunday

Miro Kamlo. I love you for your kind heart, & I shall try to be less violent & mispatient about my mother. But it was a selfish desire to burst out with my smothered rage & contempt that made me write you that horrid letter. But tomorrow I will see you; then will you let me pour out all my woes? Come to see me at four o'clock.

I am so happy that I shall soon see you... Your letter this morning distressed me. I am sad that you are ill & unhappy. Why don't you make your doctor stop your fever & headache? Can't he? If you do not become better you must go away from Washington to the sea. And that would leave me all alone. Therefore be a good child & grow strong & well.

Last night my mother wept & implored me to go with a nursing sisterhood. Because she said that the idea of my belonging to a man was horrible to her, & that I was made to be the nurse of helpless sick people. Imagine me in a sisterhood! I would rather die. If one must live, then it had better be in the very heart of the battle of life, & not in a living death. To think of belonging to a sisterhood makes me shudder.

So I cheerfully assured her that I had only two more years to live, & that in that time I proposed loving & living with every power I possessed.

If however you should see a little tin sign on the door when you come tomorrow "Miss Bayard – Electric Masseur", don't be surprised. It appears that is my talent, & as one is very well paid for that, I intend to make my fortune.

I did not write you yesterday (Saturday) because all day long I was doing things for my Mother, and when I had a moment to write it was too late.

But it was a great comfort to hear from you. It made me feel as though you were not so far away from me.

Yesterday I had a strange letter from the man to whom I was engaged. I want to show you it. I think he must be insane. My Mother is still very ill & the only reason I can go home is that I must find two servants in Washington. I hope I shall be able to stay there, but if she does not grow better I think I ought to return here. I also have some idea of my plans for later in the summer & I want to

discuss them with you. *Adieu Miro Kamlo*, in twenty four hours you will have the benefit of the words of wisdom, which always fall from my discreet lips.

Adieu, Me Ramava Tule. Ich liebe dich, je t'aime, te amo, I love you. This is a declaration. Kathleen.

Sunday

[Domingo 5]

Domingo

Miro Kamlo. Te quiero por tu corazón amable, e intentaré ser menos violenta e impaciente con mi madre. Pero fue un deseo egoísta explotar por mi rabia contenida y el desprecio lo que me hizo escribirte esa carta horrenda. Pero mañana te veré; ¿me dejarás entonces desahogar todos mis males? Ven a verme a las cuatro.

Estoy tan contenta de que te veré pronto... Tu carta esta mañana me afligió. Me entristece que estés enfermo e infeliz. ¿Por qué no vas al doctor para que te quite la fiebre y el dolor de cabeza? ¿No puede? Si no te pones mejor debes irte de Washington, al mar. Y eso me dejaría sola por completo. Sé por tanto un buen chico y ponte bueno y fuerte.

Anoche mi madre lloró y me suplicó que me fuera a un convento. Porque decía que la idea de que yo perteneciera a un hombre le era horrible, y que yo nací para cuidar a los desvalidos. ¡Imagíneme en un convento! Preferiría morir. Si una debe vivir, mejor que sea en el mismísimo corazón de la batalla de la vida, y no en una muerte en vida. Me estremece pensar en formar parte de un convento.

De forma que alegremente le aseguré que sólo me quedaban dos años de vida, y que en ese tiempo me proponía amar y vivir con todo el poder que poseía. Sin embargo, si vieras una pequeña señal metálica en la puerta cuando vengas mañana, "Señorita Bayard – Masajista Eléctrica", no te sorprendas. Parece ser mi don, y como a una se le paga muy bien por eso, pretendo hacer fortuna.

No te escribí ayer (sábado) porque durante todo el día estuve haciendo recados para mi Madre, y cuando tuve un momento para escribirte era demasiado tarde.

Pero fue muy reconfortante saber de ti. Me hizo sentir como si no estuvieras tan lejos de mí.

Ayer tuve una extraña carta del hombre a quien estuve prometida. Quiero enseñártela. Creo que debe estar loco. Mi Madre está aún muy enferma y la única razón por la que puedo ir a casa es que debo encontrar dos sirvientes en Washington. Espero poder quedarme allí, pero si no se pone mejor creo que debería volver aquí. También tengo alguna idea de mis planes para más tarde en el verano y quiero discutirlos contigo. *Adieu Miro Kamlo*, en veinticuatro horas tendrás el beneficio de las palabras de sabiduría que siempre brotan de mis discretos labios.

Adieu, Me Ramava Tule. Ich liebe dich, je t'aime, te amo, I love you. Esto es una declaración. Kathleen

Domingo

[Jueves 9]

This morning *miro Kamlo* your letter was brought to me while I (breaking the Ugly Rib's sanitary theories) was in my bath. There I read it most luxuriously, & also with much adroitness, for though the water touched my chin I did not let one drop get on your letter. This reminds me of the following verse.

Through me what a versatile acquaintance with the poets you are acquiring. But now for the verse. Read mark, & inwardly digest:

“Mother may I go out to swim?

Yes my dearest daughter,

Hang your clothes on a hickory limb

And don't you go near the water”

Add this gem to your collection of English verses. But to go back to my bath, I read your letter which gave me extreme content & pleasure. I am glad you are better. And that your domestic peace is restored. A cook is like the main spring of a watch. But your cook's tearful defeat & return to her allegiance to you made me laugh. As for your nephew why don't you throw something at him when he sings? You are much too civilized. It would surprise him into silence. I have lived so long in a family where in private, at the table, bread & corks were considered a sort of repartee that I cannot understand your submitting to his vocal efforts. As for your astounding statement that he sings at all times I confess it seems to me the proof of the most confiding & confidential nature I ever heard of.

I must tell you such a *naïve* speech made by an old lady, a neighbour of ours. She came yesterday to ask for Mother, & seems she said – “Dear me Katy I did hope to hear that you had married off, at last, this winter”. I mournfully replied that my efforts had been quite unsuccessful. She said – “I don't see why you don't marry. I have always understood (this very doubtfully) that you had plenty of *beaux*”. It was too much for me. I lastly excused myself, & retired to giggle in the hall. I am an awful disappointment to that old woman.

Do you know it is five long days since I have been out of the house? I shall die if this goes on. But blessed Monday is coming.

Do not think I am very disagreeable & hateful. I do not object to working, but the want of sunshine & fresh air makes me feel weary & ill. & as you sagely said to me yourself the body reacts on the mind. The truth is I want you to pet me & treat me like a spoiled child, & then in one day, I will be gay & cheerful & take my color from your philosophy. And then let us 'bout formally dismiss all your blue devils. What colored Devil do you prefer? I wish you were here, you about... That will not go into writing. Ah how glad I am I will see you soon.

Ecoutez-moi: I do not know how you feel about it, but I should like to have read all that you ever wrote, all that you ever read, & that you also should have read every book worth of reading that I have ever opened. I think the more one can approach this...

Goodbye. I could only write you a horrid letter because I am so sad, & I feel so much responsibility about certain questions here. If you were here I should make you tell me what you think would be best for me to do. But alone, I am so afraid of doing unwise things hastily, or of wanting in self control. Tomorrow my father comes home. And soon I shall be free.

When I come back to you, you will tell me all about the letter you are writing to Mr. Menendez Pelayo, won't you? I am horribly interested. And you must play a beautiful comedy in the which you will pretend to be very glad that I have come back. & I, taking my part, will pretend that I am glad to see you again. Ah... I wonder how I can jest when I am sad. But one does. To what I am going to say now I set my sign & seal: I love you. I love but you.

I am glad the ugly Rib is nicer. But she must ever be vulgar for that is in her blood. We say "what's bred in the bone, will come out in the flesh". *Adieu.*

Adios Kamlo Miro. If you do not grow well soon I will come & take care of you in the dress of a *soeur de charité*. I should be very severe with you, perhaps even you would be afraid of me. Beware! Take care! & grow well.

Sarja te Aroja
Tiro Kathleen
Thursday

PS: How would you like me as cook. It is my only talent !? K.
[Jueves 9]

Esta mañana *miro Kamlo* me trajeron tu carta mientras (rompiendo las teorías sanitarias de Costilla Fea) estaba en mi baño. Ahí la leí de la forma más lujosa, y también con mucha habilidad, porque aunque el agua me llegaba hasta la barbilla no dejé que una sola gota cayera en tu carta. Esto me recuerda el siguiente verso. Vaya conocimiento versátil de los poetas estás adquiriendo gracias a mí. Pero ahora el verso. Lee, y digiérello interiormente:

"Madre, ¿puedo ir a nadar?
Sí queridísima hija,
Cuelga tu ropa en una rama de nogal
Y no te acerques al agua".

Añade esta gema a tu colección de versos ingleses. Pero para volver a mi baño, leí tu carta, que me dio extrema alegría y deleite. Estoy contenta de que estés mejor. Y de que tu paz doméstica esté restaurada. Una cocinera es como el muelle principal de un reloj. Pero la lacrimosa derrota de tu cocinera y el retorno a su lealtad hacia ti

me hizo reír. En cuanto a tu sobrino ¿por qué no le tiras algo cuando cante? Eres demasiado civilizado. Le sorprendería y se callaría. He vivido tanto tiempo en una familia donde en privado, a la mesa, el pan y los corchos eran considerados una especie de conversación, que no puedo entender tu sumisión a sus esfuerzos vocales. En torno a tu increíble declaración de que canta a todas horas confieso que me resulta la prueba del carácter más confiado y confidencial que jamás oí.

Debo contarte un discurso tan *naïve* dicho por una anciana, una vecina nuestra. Vino ayer a preguntar por Madre, y parece que dijo: “Querida Katy esperaba escuchar que te habías casado de una vez, por fin, este invierno.” Pesarosamente repliqué que mis esfuerzos habían sido bastante fallidos. Dijo: “No veo por qué no te casas. Siempre he entendido (esto muy dubitativamente) que tenías cantidad de *beaux*” (pretendientes). Fue demasiado para mí. Finalmente me excusé y me ausenté para reirme en el hall. Soy una terrible decepción para esa anciana.

¿Sabes que han transcurrido cinco largos días desde que he estado fuera de la casa? Me moriré si esto continúa. Pero el bendito Lunes está llegando.

No creas que soy muy desagradable y odiosa. No me molesta trabajar, pero la necesidad de la luz del sol y de aire fresco me hace sentir cansada y enferma. Y como sabiamente me dijiste, el cuerpo reacciona en la mente. La verdad es que quiero que me manejes y me trates como a un niña malcriada, y entonces en un día, estaré alegre y contenta y cogeré mi color de tu filosofía. Y después te apartaremos de todos tus diablos azules / tristes. ¿Qué Diabolo de color prefieres? Ojalá estuvieras aquí... Sobre... Eso no lo escribiré. Ah qué feliz estoy de saber que te veré pronto.

Ecoutez-moi: no sé cómo te sientes sobre esto, pero debiera gustarme leer todo lo que has escrito, todo lo que hayas leído, y también debieras leer cada libro que merece la pena que yo haya abierto alguna vez. Creo que cuanto más pueda aproximarme a esto...

Adiós. Sólo pude escribirte una carta horrenda porque estoy tan triste, y siento tanta responsabilidad sobre ciertas cuestiones aquí... Si estuvieras aquí te obligaría a decirme qué piensas que sería mejor que yo hiciera. Pero sola, me asusta tanto hacer cosas imprudentes apresuradamente, o de querer autocontrol. Mañana vuelve mi padre a casa. Y pronto seré libre.

Cuando regrese a ti, me contarás todo sobre la carta que escribes al Sr. Menéndez Pelayo, ¿verdad? Estoy horriblemente interesada. Y debes representar una bella comedia en la cual harás como que estás muy feliz de que haya vuelto. Y yo, haciendo mi papel, haré como que estoy feliz de verte de nuevo. Ah... me pregunto cómo puedo bromear cuando estoy triste. Pero una lo hace. A lo que voy a decir ahora fijo mi firma y sello: Te quiero. Sólo te quiero a ti.

Me alegra que la Fea Costilla sea más agradable. Pero bien debe ser vulgar, ya que lo lleva en la sangre. Aquí se dice “lo que se

engendra en el hueso, florece en la carne”. Adieu. Adiós Kamlo Miro. Si no te mejoras pronto volveré y te cuidaré vestida de soeur de charité. Debería ser muy severa contigo, quizás tanto que te asustarías de mí. ¡Cuidado! Cuídate y ponte bien.

Sarja te aroja

Tiro Kathleen

Jueves

PD: ¿Qué te parecería tenerme de cocinera? ¿¡Es mi único talento!? K.

Katherine, como se aprecia en sus cartas, se enamoró de Valera; sin embargo Valera acudió a Estados Unidos (como dice varias veces) para trabajar, no por placer sino para ganar dinero. Ya desde el comienzo, no es intención del escritor quedarse en América más de dos años: “Yo no quiero permanecer aquí arriba de dos años o tres a lo más; luego si Dios me da vida, y ya a flote, me ilusiona la idea de vivir confortablemente y tranquilamente en España, más largas temporadas en Cabra que en Madrid” (a Sofía Valera, 10 de febrero de 1884). Y en mitad de la relación con Katherine, le vuelve a decir a su hermana el 2 de julio del 85: “(...) iría, si mis condiciones económicas lo consintieran. Iré, lo más tarde, para la primavera próxima. No creas que muchas cosas no me afligen, al pensar en irme. Principalmente esta extravagantísima ternura de miss Bayard, a quien al cabo tendré que plantar para ir a recibir puntapiés en el trasero, o por lo menos sofiones bufidos de mi Penélope, después de imitar yo a Ulises, huyendo de mi Circe o de mi Calipso”.

ALGUNOS OTROS DATOS BIOGRÁFICOS

No existen muchos datos sobre Katharine Lee Bayard⁷. Gracias a las cartas anteriores, sabemos que tuvo algunos pretendientes, especialmente uno, al que estuvo prometida, y se suponía que tendría que haberse casado con él, pero renunció al matrimonio. Sabemos, además, que al ser la hermana mayor tenía la obligación (inherente al hecho de ser la primogénita y además mujer), de cuidar a su madre. Ésta, que se llamaba Louisa Lee, estuvo al parecer enferma desde que Katherine era adolescente. Asimismo, sabemos que fue educada en casa, con una tutora, pero pasó temporadas en internados. Disponemos de tres cartas (amablemente cedidas por la Historical Society of Delaware) de

⁷ Así está registrado su nombre de nacimiento en un volumen que se encarga de establecer la genealogía de la familia Bayard desde el bisabuelo de Katherine. Esta información y la que sigue con respecto a la familia de Katherine se encuentra en: Baillie Bulloch, Joseph Gaston, *A History and Genealogy of the Families of Bayard, Houstoun of Georgia, and the Descent of the Bolton Family from Assheton, Byron and Hulton of Hulton Park*, James H. Dony, Printer, Washington D.C., 1919.

[The image shows a handwritten letter in cursive script, oriented vertically. The text is written on lined paper and is largely illegible due to the angle and overlapping lines. It appears to be a letter from Katherine Bayard to her mother, as indicated by the caption.]

Carta de Katherine Bayard a su madre.

Katherine a su madre, fechadas en 1871 y 1872, desde los internados en los que pasó algún tiempo. Es interesante ver la última de ellas, en la que Katherine tenía 14 años y ansía salir de la residencia.

Fishketon Hudson

May 10th, 1872 [Friday]

My dearest darlingest Mama,

The same old feeling has come back & I want to go home to you but as I can't I can't and I had better not think about it which is a hard thing not to do. I do not know what to think of Cornelia so far. How are all the children well I hope especially happy.

We reached New York quite safely and in the evening, we went to Wallack's⁸ and saw "London Assurance". It was extremely funny & very cleverly acted. Please write me very cheering letters so that I won't feel so very unhappy. Just think it is forty-two days before I will see you again, is it not horrid to think of it. When you pack my trunk please send some pins and needles & some loose under-sleeves for my best dress. I only have one pair and they don't wash.

Did Mabel write on Friday as she promised. Please try to make her write every Friday for I get so few letters & it is so nice to get them. Are all the children as mischievous as ever. Do tell me about them when you write all they do and say.

All the country around here looks lovely, but it can't look like home ever. Papa said that if you would he would bring you up here when school bucks up and then we three could go up, among the Katskills don't you think it would be charming? Do come Mama. How is James. I wish he would send me his pictures if he has one taken, will you please ask him to do it.

Dear Mama I hope you will be better now that the warm weather has come. If you could only get rid of that terrible neuralgia of yours. Bettie Davies has had her hair banged and looks very nice indeed. But you need not think that that is a hint I want mine done for indeed I do not. Rebecca Elliot is dreadfully pinned⁹ and is a perfect sight to see.

Now don't you think I am writing you a nice long letter and won't you please return the compliment. We are all in this horrid old school room some studying some writing. Indeed I just hate the sight of the place, you would too if you went to boarding school. The girls have to study very hard now and if they lose their mark, they have regular school on Saturday is not that dreadful. I don't want to stop now but I am afraid that if I write now I will commence to cry you know when I write I feel as if I was talking to you and you were there.

⁸ Pequeña sala de teatro de Nueva York. <http://www.wayneturney.20m.com/wallack.htm>

⁹ En la carta original es casi ininteligible esta palabra. Si se trata de "pinned", se refiere al peinado de otra interna, pero un peinado recogido con alfileres u horquillas.

Love to all the children and everybody and lots for yourself
from your loving little girl

Katy L Bayard

PS Please write very soon if you can and tell them to write to
Katy.

Fishketon Hudson

10 de Mayo, 1872 [Viernes]

Mi queridísima Mamá:

Ha vuelto la misma vieja sensación y quiero irme a casa contigo pero como no puedo, no puedo, y sería mejor no pensar en ello, pero es duro dejar de hacerlo. No sé qué pensar de Cornelia por ahora. ¿Cómo están todos los niños? Bueno, espero que especialmente contentos.

Llegamos a Nueva York sin novedad, y por la tarde, fuimos al Wallack's y vimos "London Assurance". Fue tremendamente divertida y los actores eran muy buenos. Por favor escíbeme cartas alegres para que no me sienta tan infeliz. Sólo piensa que quedan cuarenta y dos días antes de que os vuelva a ver, acaso no es horrendo pensar en ello. Cuando eches mi maleta, por favor, envía alfileres y agujas, y alguna ropa interior holgada para mi mejor vestido. Sólo tengo un par y no se lavan.

¿Me escribió Mabel el viernes como prometió? Por favor intenta obligarla a escribir cada viernes ya que recibo tan pocas cartas y es tan agradable recibirlas. ¿Siguen los niños tan traviosos como siempre? Háblame de ellos cuando escribas, todo lo que dicen y hacen.

Todo el campo por aquí se ve precioso, pero jamás se podrá parecer al de casa. Papá dijo que si quisieras te traería hasta aquí cuando la escuela se acabe y entonces podríamos subir los tres a casa de los Katskills, ¿no crees que sería encantador? Por favor, ven, Mamá. ¿Cómo está James? Ojalá me enviase sus fotos si le han echado una, ¿le pedirás por favor que lo haga?

Querida Mamá espero que estés mejor ahora que ha venido el clima templado. Si sólo pudieras librarte de esa terrible neuralgia que tienes. Bettie Davies tiene flequillo y está muy guapa. Pero no hace falta que pienses que eso es una indirecta y que quiero arreglarme el pelo, porque realmente no quiero. Rebecca Elliot está terriblemente peinada y es una estampa magnífica de ver.

A que te estoy escribiendo una carta larga y bonita, ¿me devolverás el cumplido, por favor? Estamos todas en esta horrenda habitación de colegio antiguo, algunas estudiando, otras escribiendo. La verdad es que odio ver este sitio, tu también lo odiarías si fueses a un internado. Las chicas tienen que estudiar mucho ahora y si bajan de nota, tienen clases los sábados, ¿no es terrible?

No quiero parar ahora pero me temo que si sigo escribiendo comenzaré a llorar, sabes que cuando escribo siento como si te estuviera hablando y tú estuvieras ahí.

Amor para todos los niños y para todo el mundo, y un montón
para ti de tu hija pequeña que te quiere

Katy L Bayard

PD: Por favor escíbeme muy pronto si puedes y diles que
escriban a Katy.

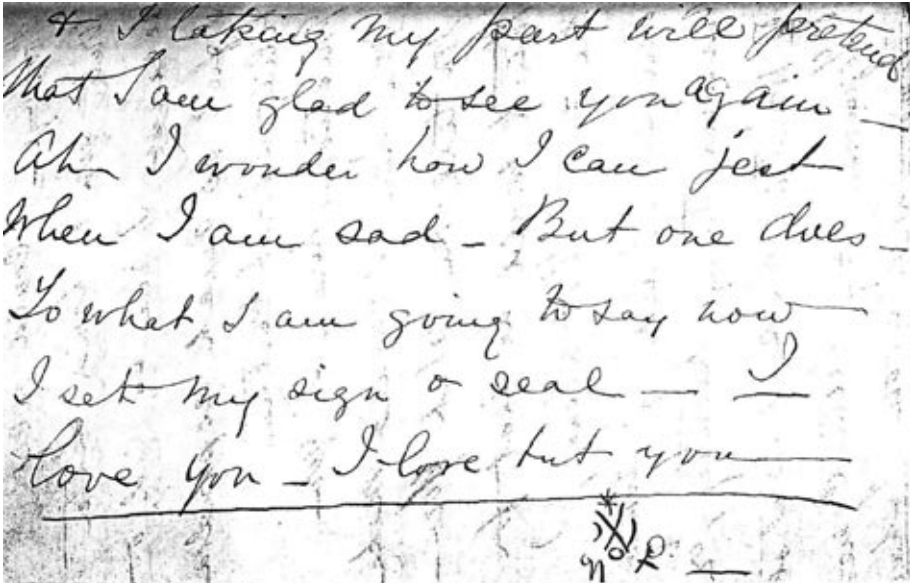
En una carta ya mencionada, escrita por Valera a su mujer (ver nota 4), el escritor le explica que se dice que Thomas Francis Bayard y la familia de Katherine son descendientes del mismo Caballero Bayard, *sans peur et sans reproche*. Pierre Terrail, señor de Bayard, también conocido como *le bon chevalier* por su naturaleza amable, luchó contra italianos y españoles, ganando diversas batallas. Es una especie de héroe nacional en Francia, y en Grenoble y otros lugares se pueden encontrar estatuas en su honor. Vivió en los últimos años del siglo XV y los primeros del XVI.

Sin embargo, no tenemos noticia de la familia real de Katherine hasta dos siglos y medio después. El primer familiar que se conoce en suelo americano es el bisabuelo de Katherine, nacido en 1767, de nombre James Asheton Bayard, homónimo a su abuelo. Suponemos que la familia procedía de Francia y que fue el primero en emigrar a Estados Unidos, estableciéndose en la costa nordeste.

El abuelo (1799-1880) se casó con Ann Francis (1802-1864) y tuvieron cinco hijos: Mary Ellen, James Asheton, Thomas Francis (padre de Katherine), Mabel y Florence. Thomas Francis Bayard (1828-1898) y Louisa Lee (padre y madre de Katherine) tuvieron 12 hijos; 3 de ellos murieron en la infancia.

Katharine Lee fue la primera hija, a la que siguieron James Asheton, Mabel, Ann Francis, Florence, Louisa Lee, Thomas Francis, Ellen y Philip. La mayoría de los nombres de sus hermanos son de abuelos, tíos y tías de la rama paterna (sobre todo) de la familia. Su segundo nombre, Lee, era el apellido de soltera de su madre, y nos lleva a pensar que el suyo fue uno de los pocos nombres que no fue tomado de la familia paterna. Por tanto, el nombre de Katharine Lee vendría casi con total seguridad de la familia materna, si bien no es el nombre de su abuela (sus abuelos maternos se llamaban Josiah y Elouise).

En vida de Katherine, ésta fue tía gracias a su hermana Mabel, que se casó y tuvo una hija y un hijo en 1884 y 1885 respectivamente, sobrinos de Katherine. Tras la muerte de ésta Mabel tuvo una segunda hija, en 1889, a la que llamó Katharine Lee Bayard Warren. Asimismo, además de Mabel, su hermana Florence se casó y tuvo únicamente una hija, en 1900, a la que llamó también como su hermana mayor fallecida: Katharine Lee Bayard Hilles. Apréciase que en ambos casos, las hermanas de Katherine Mabel y Florence pusieron el nombre exacto

A snippet of a handwritten letter in cursive script on aged, textured paper. The text is written in dark ink and is partially cut off at the top and bottom. The visible text reads: "4 I taking my part will pretend that I am glad to see you again - Ah I wonder how I can jest when I am sad - But one does - To what I am going to say how I set my sign or seal - I love you - I love but you -". The signature at the bottom right is partially obscured but appears to be "K. Bayard".

4 I taking my part will pretend
that I am glad to see you again -
Ah I wonder how I can jest
when I am sad - But one does -
To what I am going to say how
I set my sign or seal - I
love you - I love but you -

Carta de Katherine Bayard a Valera, del jueves 9.

de Katherine a sus hijas, incluyendo su segundo nombre y haciendo aparecer el apellido materno, anteponiéndolo a los paternos (Warren y Hilles). Es sabido que en general, en Estados Unidos y los países anglosajones, los hijos sólo reciben el apellido paterno, perdiéndose el materno, y las esposas pierden su apellido de soltera, adoptando el del marido.

En conclusión, Katherine fue la hermana mayor de nueve, y tras su muerte, que debió conmocionar a la familia, dos de sus hermanas (las dos con las que seguramente más relación tenía, que aparecen mencionadas en algunas cartas) le pusieron su nombre exacto a dos de sus hijas.

Ya se ha mencionado al principio la reacción de Valera justo tras la muerte de Katherine. En una carta posterior a su hermana, del 26 de enero, le sugiere que la muerte no ha sido de forma natural. Se dice que Katherine se suicidó pegándose un tiro al conocer que Valera era destinado a Bruselas¹⁰, si bien en casi todas las noticias que aparecieron en la época se dijo que había fallecido de una complicación del corazón, como a continuación se verá. Valera le dice a Sofía el día 26: “Miss Catalina Bayard tenía elevadísima inteligencia, noble y generoso corazón, singular ingenio, gracejo y chiste; y sin embargo el amor de la muerte llenó su alma y triunfó al final de todo otro afecto. No quiero ni tengo fuerza para entrar en explicaciones y pormenores. (...) No hables de estas cosas con nadie. Los periódicos han estado prudentes afirmando que murió de muerte natural”.

El periódico de su ciudad natal, Wilmington, apareció el 18 de enero de 1886 con la noticia de su fallecimiento en primera página y un extenso reportaje que ocupaba varias páginas, así como dos artículos más breves del mismo 18 y el 19 en los que se detallan los preparativos del entierro y el funeral, que tuvieron lugar en Wilmington. En los titulares del primer artículo se encuentra la frase “Dying alone in her chamber” (“Muere sola en su cuarto”), ya que la explicación oficial del doctor es que ha muerto por insuficiencia mitral. Sin embargo, se puede leer al comienzo del artículo lo siguiente:

WASHINGTON, Jan. 16. – A great sensation was caused in Washington this afternoon by the announcement of the sudden death of Miss Katherine Bayard, the eldest daughter of the Secretary of State. When the news was first heard upon the streets it came in

¹⁰ Bravo Villasante dice: “Con la conciencia tranquila por haber desempeñado su misión diplomática honradamente y satisfecho por el éxito de sus libros, el recuerdo de su estancia en Norteamérica sería muy grato si a última hora un suceso lamentable no viniera a estremecer a Valera. Catalina Bayard, su encantadora y poética amiga, abrumada por el dolor que siente por el traslado de don Juan, se suicida en la antesala de la Embajada. Tanta pena causa a Valera esta muerte como la de su propio hijo”. Carmen Bravo Villasante, *Vida de Juan Valera*, Madrid, Editorial Magisterio Español, 1974, p. 247.

very sensational shape. It was said that she had fallen dead at the White House during the afternoon reception. An evening paper, which was on the street at 4 o'clock, said that she had fallen dead while receiving guests in her father's house. The true story of her death is much less sensational. She was found dead in her bed this afternoon soon after 2 o'clock by her sister, Miss Louise Bayard.

WASHINGTON, 16 de enero. – Esta tarde causó gran sensación en Washington el anuncio de la muerte repentina de la señorita Katherine Bayard, la hija mayor del Secretario de Estado. Lo primero que se escuchó de la noticia en la calle fue muy sensacional. Se decía que ella se había desplomado muerta en la Casa Blanca durante la recepción vespertina. Un periódico vespertino, que salió a las cuatro de la tarde, dijo que se había desplomado mientras recibía invitados en la casa de su padre. La verdadera historia de su muerte es mucho menos sensacional. Su hermana, la señorita Louise Bayard, la encontró muerta en su cama esta tarde, poco después de las dos.

En el citado artículo se cubre pormenorizadamente, con claro aire de prensa rosa y sensacionalista, las circunstancias en las que fue encontrada muerta, la llegada del médico, la reacción de familiares, etc. Sin embargo, aunque es una noticia muy extensa, no aparece ninguna imagen. Se incluye el testimonio de una “amiga de Katherine” que permanece en el anonimato sobre las características y personalidad de la difunta. Asimismo se da una descripción física, que nos interesa incluir. Aún no se ha encontrado un retrato o foto de Katherine; sirva lo siguiente para hacerse una idea de su apariencia:

A young lady intimate of the family and particularly with the deceased Miss Bayard, says: “It is praise enough for Kate to mention that every one of these brothers adored her. Her cosy, orientally furnished chamber, which they playfully called Kate's den, was the most delightful place in the world to her romping young brothers. The delicate health of her mother developed heavy cares and social responsibility on the eldest daughter, which she met with buoyant ambition. She was idolized by her father, whose companion [sic] in intellect she had been since her earliest teens. She had eyes like his, only softened with femininity, and they could be blue or dark with each varying emotion. He treated her with the chivalry of a younger brother. Her education was largely received at home in his library with the aid of a governess. She spoke French and Spanish well, and was an omniverous [sic] reader, except of light fiction, which bored her. She was a fearless horsewoman, and careless, quite too careless of danger from exposure in evening dress. (...)

Her friend adds: “Those who loved Kate best and who saw her in her father's house last night will have a beautiful memory of her. She was engaged in the filial and social service she best enjoyed. She made every one happy around her, then went up to her pillow to pass painlessly into her dreamless sleep. It is for her mother and the

rest of them that my heart aches, not for her.” Many have remarked this winter how much Miss Bayard had gained in flesh and that her color was brighter than formerly, but one lady, a thoughtful mother of daughters, said: “It is not the glow nor the roundness of health and strength.” It was observed at the memorial service to the Spanish King that she grew deadly pale in her seat at St. Matthew’s, and quietly rose and left the church. She said afterwards that the odor of the incense [sic] seemed to take away her breath. (...)

Miss Bayard was one of the striking figures in Washington society. She was 28 years old, having just passed her birthday. She was tall, slender, with a very clear complexion. Her head was covered with thick yellow blonde hair. Her eyes were a blue gray. Her features were irregular, but they were lighted up by the most intelligent expression. She was a splendid conversationalist and was very fond of talking with her father’s friends among public men. She was a brilliant French scholar, and on that account was a great favorite with the members of the diplomatic corps.

Una joven dama, íntima amiga de la familia y particularmente de la difunta Srta. Bayard, dice: “Es suficiente alabanza decir que cada uno de sus hermanos adoraban a Kate. Su cómoda habitación, con muebles de estilo oriental, que llamaban en broma La madriguera de Kate, era el lugar más deleitoso del mundo para sus retozones hermanitos. La delicada salud de su madre conllevó cuidados intensos y responsabilidad social en la hija mayor, que cumplió con ambición optimista. Era idolatrada por su padre, que había sido su compañía intelectual desde su temprana adolescencia. Tenía los ojos como él, sólo que suavizados con feminidad, y podían ser azules u oscuros con cada emoción distinta. La trataba con la caballerosidad de un hermano más joven. Su educación fue en mayor medida recibida en casa, en la biblioteca, con la ayuda de una institutriz. Hablaba francés y español bien, y era una lectora omnívora, excepto de ficción ligera, que la aburría. Era una intrépida jinete, y descuidada, bastante descuidada del peligro de exhibirse en vestido de noche. (...)

Su amiga añade: “Aquellos que más amaban a Kate y que la vieron anoche en casa de su padre tendrán un bello recuerdo de ella. Estaba inmersa en el servicio filial y social del que más disfrutaba. Animó a todo el mundo a su alrededor, y después acudió a su almohada para, sin dolor, dormirse sin soñar. Es por su madre y el resto de ellos por quien más me aflijo, no por ella”. Muchos han comentado este invierno que estaba más hermosa y que tenía mejor color que con anterioridad, pero una señora, una pensativa madre de hijas, dijo: “No es el color ni la energía de la salud y la fuerza”. En el oficio por la memoria del Rey de España se observó que se puso terriblemente pálida en su asiento de St. Matthews, y discretamente se levantó y salió de la iglesia. Dijo más tarde que el olor del incienso parecía quitarle la respiración. (...)

Miss Bayard era una de las figuras destacadas de la sociedad de Washington. Tenía 28 años, y acababa de pasar su cumpleaños. Era alta, esbelta, con una tez muy clara. Su cabeza estaba cubierta de espeso pelo rubio. Sus ojos eran de un gris azulado. Sus rasgos eran irregulares, pero estaban iluminados por la expresión más inteligente. Era una espléndida conversadora y estaba orgullosa de hablar con los amigos de su padre, entre hombres conocidos. Era una erudita del francés, y de esa forma era una gran favorita de los diplomáticos.

Resulta interesante que se mencione en el artículo el acto por la muerte del rey de España, Alfonso XII, que murió en noviembre de 1886, así como la especificación de la “amiga” de que era muy atrevida con los vestidos. En otras partes del artículo se dice expresamente que no todo el mundo comulgaba con ella, por sus opiniones especiales sobre las cosas y su forma de ser particular y un tanto distinta de la de los demás.

Quedan todavía bastantes aspectos de la vida de Katherine y de su relación con Valera que no están del todo claros, como la datación definitiva de las cartas de Katherine o la naturaleza exacta de la relación entre ambos, por lo que algunas de las afirmaciones que se hacen al respecto hay que considerarlas simples conjeturas o posibilidades que habría que puntualizar en futuros trabajos más exhaustivos. Nuestra aproximación ha pretendido únicamente esclarecer un poco más la personalidad, la vida y la muerte de esta interesante joven americana que se sintió profundamente enamorada y consecutivamente frustrada por un Valera que se encontraba ya en los límites de la vejez.

NOTA. Este artículo no hubiera sido posible sin el material y la ayuda de las siguientes personas e instituciones, a los que desde aquí expreso mi agradecimiento: a Matilde Galera Sánchez, que me facilitó no sólo los recursos iniciales sino también la motivación y el empuje necesarios, a mis padres por su paciencia y constancia, y a la Historical Society of Delaware (sita en Wilmington) por el envío de información periodística y familiar muy difícil de encontrar de otra forma.

REPASO BIBLIOGRÁFICO SOBRE EL POETA MANUEL REINA.

MANUEL GUERRERO CABRERA
IES "Cervantes". Lucena

SORPRENDENTE es la opinión que me merece la poca atención que se ha prestado a la figura de Manuel Reina hasta este año. Añadiría que este breve escrito no es sino una reivindicación de este olvido, por lo que no profundizaremos en su obra, sino en localizar los estudios llevados a cabo sobre la figura del poeta pontanés.

En este artículo, daremos la relación y atenderemos los escritos que aparecieron en vida del poeta y los que salieron a la luz tras su muerte. Para ello, seguiremos fundamentalmente la obra de Francisco Aguilar Piñal, *La obra poética de Manuel Reina*¹.

Durante su vida se publicaron dos biografías que le realizaron un par de amigos; la primera la realizó Antonio Aguilar y Cano en 1892 «a ruego de algunos amigos y admiradores de Reina»², a fin de publicarla en la *Revista de España*, posteriormente salió a la luz en 1897 bajo el título *Manuel Reina. Estudio biográfico*³; la segunda se publicó en 1916 y la realizó Eduardo de Ory⁴. Aquí incluimos las aportaciones de Rodolfo Gil, *Manuel Reina y Montilla*, que realiza en 1892 (y el suceso del banquete en honor de nuestro poeta en 1895 por el éxito de *La Vida inquieta*⁵), y la de A. Ovejero, «Manuel Reina» en *El Globo*⁶ el 17-VI-1896. Aquí debemos añadir la información que aparece en dos importantes obras de

ANGÉLICA. REVISTA DE LITERATURA, 12, 2004-2008, pp. 209-216.

¹ Francisco Aguilar Piñal, *La obra poética de Manuel Reina*, Madrid, Editora Nacional, 1968.

² *Ibidem*, p. 10, n. 3.

³ Antonio Aguilar y Cano, *Manuel Reina. Estudio Biográfico*, [Puente Genil], 1897.

⁴ Eduardo de Ory, *Manuel Reina. Estudio biográfico seguido de numerosas poesías de este autor no coleccionadas en sus libros*, Cádiz, 1916.

⁵ Rodolfo Gil, *Córdoba contemporánea*, II, Córdoba, Imprenta y papelería catalana, 1896. Este dato del banquete también lo hallamos en el *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano*, Barcelona, Montaner y Simón, tomo XVII, 1895, p. 335: «y por el brillante éxito de su libro titulado *La vida inquieta*, celebraron, con asistencia de Reina, un espléndido banquete (5 de enero de 1895) al que concurrieron 100 comensales representando todas las clases de la sociedad y todos los partidos».

⁶ Los datos de Rodolfo Gil (salvo el relacionado con el banquete) y A. Ovejero han sido extraídos de la última página de una breve comunicación de Joaquín Criado Costa, «Temas y métrica en la obra de Manuel Reina, poeta de Puente Genil», separata de las *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía*, Tomo I, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de ahorros de Córdoba, 1979.

consulta como son la *Enciclopedia Espasa*⁷ y el *Diccionario Enciclopédico hispano-americano*⁸.

Respecto a críticas de su obra, durante su vida, hallamos en *La Ilustración Española y Americana* de 1877, donde publicó varios poemas, una referencia muy positiva de Fernández Bremón⁹, en la que indica que os poemas de *Andantes y Alegros* poseen cualidades y características propias de los grandes autores¹⁰. Con la publicación de *La vida inquieta*, le llovieron los elogios, el poeta José J. Herrero fue el primero con un artículo en *El Heraldo de Madrid*, puesto que esta obra sería la que más encomios recibiría, como apunta Aguilar Piñal, tras citar al ya referido Herrero: «Después, casi en cadena, se van sucediendo las críticas favorables»¹¹. Teodoro Llorente en el periódico valenciano *Las Provincias*, José del Castillo Soriano en *El Correo*, Víctor Balaguer en *La Correspondencia de España*, Eugenio Sellés en *La Ilustración Española y Americana*, J. Francos Rodríguez en *El Liberal* y Clarín en *La Ilustración Ibérica*¹². De ello extraemos la conclusión de que la obra tuvo una buena acogida, además de que la crítica se mostró favorable hacia ella. Antes de la publicación de *Poemas Paganos*, el padre Blanco García publica en *El Heraldo de Madrid* una carta donde no sólo le agradece el envío de un ejemplar de «La canción de las estrellas», sino que le brinda una pequeña alabanza sobre su estilo. La referida publicación de *Poemas Paganos*, que Guillermo Díaz-Plaja no considera relevante (ya no considera destacada -en los aspectos que a él le interesan marcar- la obra posterior a *La Vida inquieta*) para el premodernismo y, además, añade que «no avanza en el plano estético que nos interesa»¹³, conllevó una crítica propicia por parte de *Zeda* (F. F. Villegas), valga como muestra de ésta la resolución que alcanza el crítico: «*Poemas Paganos* por sí solo bastaría, si Reina no tuviera ya justamente conquistado su nombre de poeta, para colocarle entre los primeros de nuestro tiempo»¹⁴. Este mismo

⁷ *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Barcelona, Hijos de J. Espasa Editores, Tomo L, 1923, pp. 377-378.

⁸ *Diccionario Enciclopédico...*, p. 335.

⁹ Fernández Bremón será quien realice el prólogo de *Cromos y acuarelas* de Reina. Los prólogos de sus libros no los consideraremos dentro de este tipo de estudios, pues son publicados en su propia obra.

¹⁰ Otro autor que no refiere malas palabras sobre esta obra es Manuel del Revilla en su obra *Críticas*, Burgos, 1884-1885.

¹¹ F. Aguilar Piñal, *ob. cit.*, p. 34.

¹² Tomemos algunos fragmentos de la opinión de Clarín, que reproduce F. Aguilar Piñal, *Ibidem*: «Reina es moderno, modernísimo en sus versos, [...] La dicción siempre es noble; el lenguaje poético, digno de un objeto; la sintaxis correcta; las imágenes, propias, jamás se pone el estro en pugna con la lógica».

¹³ Guillermo Díaz-Plaja, *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, Madrid, Espasa Calpe, 1979, p.280.

¹⁴ Apud. Aguilar Piñal, *ob. cit.*, p. 39.

crítico no le dirigiría palabras tan gratas con motivo de la publicación de *El jardín de los poetas* en 1899; Aguilar Piñal recuerda que en los años siguientes a 1898 «la poesía se va retirando de los hombres públicos, va perdiendo en retórica y aburguesamiento lo que gana en intimidad y en culto fervoroso a la belleza. La bohemia, el decadentismo, serán los extremos del proceso»¹⁵. Zeda también le refiere palabras llenas de ánimo y elogio: «Reina piensa en verso, y cuanto ve se presenta a sus ojos envuelto en las galas de la imaginación. [...] Este lujo de imágenes, que en otro poeta revelarían afectación y rebusca de metáforas, en Manuel Reina es fruto espontáneo de su manera de concebir»; pero añadió que al poeta le falta «el aroma íntimo del alma»¹⁶. En plena madurez, colabora en distintos periódicos: *El Imparcial*, *El Defensor de Córdoba*, *Diario Universal*, *Diario de Córdoba*, *El Liberal* y *La Ilustración Española y Americana*, donde Rafael Blanco-Belmonte realizó una apología de su obra en la fecha de su muerte¹⁷. Inmediatamente tras su muerte, su amigo, discípulo y biógrafo Eduardo de Ory se siente turbado por la desaparición del que calificaba como «maestro de toda la generación lírica moderna, que le adoraba como al dios del Parnaso»¹⁸.

A finales del siglo XIX, Juan Valera lo consideraba uno de los mejores poetas de la nación: «hallo que en España hay más de dos poetas y medio, y pongo a Ferrari y a Reina»¹⁹. A principios del siglo XX, este mismo autor realizó un estudio que después sería la introducción de su *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX*, en el que lo nombra y lo elogia como cultivador de la poesía épica y lírica: «en Puente Genil, D. Manuel Reina, ingeniosoautor de Vida inquieta, Poemas paganos, El jardín de los poetas y algunas otras colecciones de versos, dignos todos de muy cumplidas alabanzas y de más detenido examen del que podemos aquí dedicarles»²⁰; en los años 30, Narciso Alonso Cortés elogió su estilo y refirió que los «críticos de aquende y allende los mares reconocieron su

¹⁵ F. Aguilar Piñal, *ob. cit.*, p. 43.

¹⁶ F. Aguilar Piñal, *Ibidem*.

¹⁷ M. R. Blanco-Belmonte, «Manuel Reina» en *La Ilustración Española y Americana*, n°XIX, 2 de mayo de 1905, p. 299.

¹⁸ Apud. Aguilar Piñal, *ob. cit.*, p. 54. Este texto pertenece al libro de Ory, *Desfile de almas (Sensaciones)*, Madrid, 1909, p. 14.

¹⁹ Juan Valera, *Ecos argentinos*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1901, p. 42. Apunta Valera, en la carta con fecha de 27 de octubre de 1896, que «los *Poemas paganos* de Manuel Reina, vate de Puente Genil, a quien por su elegancia pudiéramos calificar de parnasiano y colocarle, prescindiendo de algunos descuidos suyos, al nivel de Emilio Ferrari».

²⁰ Juan Valera, *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX*, Tomo I, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1902, p. 230. Las composiciones aparecen en el tomo IV, pp. 195-206: «A Espronceda», «El ensueño de Shakespeare», «La legión sagrada», «La fiesta del Corpus», «La eterna mascarada», «La perla», «La poesía» y «Noche de estrellas».

preminente (sic) representación en la poesía española»²¹. Si Díaz-Plaja²² reclamó ligeramente su valor lírico, posteriormente Luis Cernuda²³ y Max Aub²⁴, entre otros, reforzarán este valor. Porque varias serán las referencias que podremos encontrar tras su muerte acerca de su trascendencia como precursor del Modernismo, antes de la llegada de Rubén Darío a España. Éste escribió un texto laudatorio hacia Manuel Reina en «Los poetas», como recoge F. Aguilar Piñal²⁵. Finalmente, dentro de esta serie de nombres críticos, añadimos el de José Luis Cano y el de Jorge Campos.

En 1968, el citado Francisco Aguilar Piñal publicaría el estudio que hemos utilizado como base de este artículo, *La obra poética de Manuel Reina*, donde ya se realiza con mayor rigor y mayor atención un estudio de su trayectoria poética, con la siguiente conclusión:

Quizá su obra no presente los quilates necesarios para ser considerado como lírico excepcional, una cumbre de nuestra poesía; pero indiscutiblemente representa un eslabón importante de la cadena lírica española, sin el cual quedaría ésta incompleta e inexplicada. Ojalá este libro contribuya en algo a la digna y necesaria incorporación de Reina a nuestra sin par historia literaria²⁶.

Un estudio de la proporción y dedicación de este tipo no hallaremos hasta 1984, cuando la Diputación Provincial de Córdoba publica *La canción de las estrellas, Rayo de sol y otros poemas*²⁷, con un apartado dedicado a cada poemario, que realiza Santiago Reina López, en el que se reflexiona y se pone en conocimiento de modo conciso las aportaciones y valores poéticos de Manuel Reina.

En 1985 tuvo lugar en Córdoba el *Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*, en cuyas actas aparecen dos ponencias de Antonio Gallego Morell, «Manuel Reina en la espiral del Modernismo»²⁸ y «La poesía modernista

²¹ F. Aguilar Piñal, *ob. cit.*, p. 56.

²² Díaz-Plaja, *ob.cit.*, p.276-280.

²³ Luis Cernuda, *Estudios sobre la poesía española contemporánea*.

²⁴ Max Aub, *La poesía española contemporánea*.

²⁵ F. Aguilar Piñal, *ob. cit.*, p. 74. Entre otros aspectos, Darío destaca que «su adjetivación variada, su bizarría de rimador, su imaginativa de hábiles decoraciones, le dieron un puesto aparte, un alto puesto merecido». Sobre cómo pudieron influirse, pp. 95-105.

²⁶ F. Aguilar Piñal, *ob. cit.*, p. 111.

²⁷ Manuel Reina, *La canción de las estrellas, Rayo de sol y otros poemas*, estudio preliminar de Santiago Reina López, Córdoba, Excma. Diputación Provincial, 1984. Agradezco a Antonio Cruz Casado que me haya facilitado este libro.

²⁸ *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*, edición al cuidado de Guillermo Carnero, Córdoba, Excma. Diputación Provincial, 1987, pp.373-380.

de Manuel Reina»²⁹. Ambas exposiciones están muy elaboradas, aportan nuevos datos sobre su poesía en relación con el Modernismo y, además, contrasta críticamente la opinión que varios estudiosos (F. Aguilar Piñal, G. Díaz-Paja, etc.) habían mantenido sobre nuestro poeta. En el debate posterior a la segunda de las ponencias, a la pregunta realizada por un «Consultante» acerca de si es urgente un estudio sobre el estilo literario del poeta pontanés, Gallego Morell respondió que, además de estar de acuerdo con ello, consideraba más importante una edición de sus obras completas, debido a que la diseminación de sus libros por las distintas bibliotecas españolas hacía que fuera muy difícil estudiar y trabajar sobre nuestro autor³⁰. En este mismo congreso, también hubo una comunicación, realizada por Amalia Roldán Ruiz y Rafaela Valenzuela Jiménez, titulada «La mujer finisecular y su reflejo en la poesía de Manuel Reina».

A continuación señalamos algunos estudios de menor relevancia, pero que han atendido a la figura del poeta pontanés: Antonio Losada Campos, «Manuel Reina, un poeta precursor del Modernismo», artículo publicado en la revista *Omeya*, Córdoba, nº 6, 1966; Joaquín Criado Costa, «Temas y métrica en la obra de Manuel Reina, poeta de Puente Genil», sucinta comunicación que presentó y fue publicada en las *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía*, Tomo I, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de ahorros de Córdoba, 1979; y, de nuevo, J. Criado Costa, «Un andaluz en la génesis del Modernismo poético: Manuel Reina», discurso de ingreso en la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas letras y Nobles Artes, que apareció en el *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas letras y Nobles Artes*, nº 100, 1979.

Por último, no podemos olvidar el buen trabajo de Amelina Correa, *Poetas andaluces en la órbita del Modernismo. Diccionario*³¹, donde encontramos ordenados alfabéticamente a distintos autores andaluces cuya obra se ha visto influenciada por el Modernismo. Además de aportar algunos datos biográficos, que no habíamos hallado en las publicaciones antes reseñadas, aporta un listado de las ediciones actuales³² de la obra del poeta pontanés y, además, una bibliografía que ella denomina «secundaria»³³, donde aparecen los estudios que han tratado sobre Manuel Reina, no sólo algunos de los que ya hemos tratado aquí, sino también

²⁹ *Ibid.*, pp. 381-391. Una separata facticia de Gallego Morell para el Homenaje a José María Martínez Cubero, en Oviedo, el año 2000, lleva este mismo título.

³⁰ *Ibid.*, p. 391.

³¹ Amelina Correa Ramón, *Poetas andaluces en la órbita del Modernismo. Diccionario*, Sevilla, Alfar, 2001. Sobre Manuel Reina se ocupa desde la página 219 hasta la página 226.

³² *Ibid.*, p. 223.

³³ *Ibid.*, p. 224-225.

otros que no hemos reseñado. Aunque es breve, su aportación es importante, puesto que es la publicación más actual que encontramos hasta el momento donde se dedica un apartado a Manuel Reina.

Con una bibliografía tan poco extensa, creemos que no se hace justicia a la importancia de esta figura cordobesa en el ámbito precursor del Modernismo y dentro del Culturalismo, una etapa en la que la poesía andaluza tuvo gran relevancia. Con la celebración del I Congreso Internacional «Manuel Reina» en Córdoba y en Puente Genil, los trabajos se incrementarán y, por fin, se reunirán en un mismo lugar y para un mismo evento críticos que han dedicado su tiempo, su trabajo y su vida a la figura del poeta pontanés.

El día 7 de noviembre de 2005 se inauguró con las palabras de Serafín Pedraza anunciando que el objetivo que se persigue con este acto es el de «recuperar la figura y la obra de Manuel Reina, [...] se trata de un autor que había quedado en la penumbra de la literatura»³⁴; se presentará la obra completa del poeta e indicó la necesidad de publicar una biografía completa. Se dieron las ponencias de F. Aguilar Piñal, «Mi primer encuentro con Manuel Reina» y de J. M. Cuenca Toribio, «Historia y cultura en la España de Manuel Reina», ya que Jorge Urrutia no pudo impartir su conferencia «Manuel Reina y la poesía del Siglo XIX»³⁵.

El 8 de noviembre, la sesión se dedicó a la conexión del poeta con el movimiento modernista y los elementos simbolistas y decadentistas de su obra; así, el escritor J. M. Bonet expuso en «El Modernismo español en sus primeras revistas» que los poetas actuales sienten interés por la época modernista y, acerca de las revistas literarias, las calificó como «laboratorios», debido a la impresión de huellas francesa, belga, escandinava y latinoamericana³⁶. A continuación, Luis A. de Cuenca ofreció «Una lectura de Poemas Paganos (1896)», donde admitió descubrir «huellas muy importantes de la mejor literatura simbolista francesa de su época»³⁷ y, por tanto, lo enlaza con las vanguardias europeas; también situó a nuestro poeta como uno de los más modernos de la literatura española, «superando estéticas como la de los autores coetáneos Núñez de Arce o Campoamor»³⁸ y confirma lo que expusimos al inicio de este artículo, cuando habló de la «dificultad de encontrar ediciones de Ma-

³⁴ *Diario Córdoba*, «Editan la obra completa del poeta Manuel Reina», 8 de noviembre de 2005, año LXV, n° 21113, p. 55.

³⁵ *El día de Córdoba*, «La Diputación edita las obras completas del pontanés», 8 de noviembre de 2005, año VI, n° 1802, p. 52: «Jorge Urrutia no pudo ofrecer su conferencia debido a “un percance”, según informaron fuentes de la Diputación».

³⁶ *Diario Córdoba*, «Luis Alberto de Cuenca reivindica la poesía de Reina», 9 de noviembre de 2005, año VI, n° 21114, p. 55.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

manuel Reina en nuestras librerías»³⁹. En este día, también participó Luis A. de Villena con «Modernismo y decadentismo en Manuel Reina», que nos ofreció interesantes comentarios y declaraciones en su intervención, como la de que se sentía atraído por la figura del poeta maldito como Poe, Byron o Espronceda, cuando él «era un hombre del sistema, vinculado a la alta burguesía y que ostentó cargos políticos»⁴⁰; otra idea que trató fue la de ubicar a Reina dentro de la primera promoción del movimiento modernista (opinión que comparte con Richard Cardwell), que muchos críticos ha indicado como precursores del Modernismo, a lo que De Villena comentó que «a Reina y a Rueda se les regatea incluso el título de precursores del modernismo (sic), que ya de por sí es un título discutible, pero los dos están al mismo nivel que el nicaragüense en términos de acción poética: otra cosa es la calidad»⁴¹.

La tercera jornada del Congreso se relaciona con la vida del poeta, así, J. Criado participó con «Aspectos biográficos del premodernista Manuel Reina» en el que relató su trayectoria vital, cuyo resumen tomamos de *El día de Córdoba*⁴²:

Reina, en parte por influencia paterna, mostró una gran inclinación por las bellas artes y la poesía desde pequeño. [...] Reina se matriculó en Medicina en la Universidad Libre de Córdoba pero acabó optando por el Derecho. Se casó joven, a los 19 años. Vivió la mayor parte de su vida en Puente Genil, si bien constantemente realizaba viajes a Madrid, Córdoba, Sevilla (Criado desveló que era muy aficionado a la feria), Segovia (donde estudió uno de sus cuatro hijos) y Málaga (para tomar unos baños por recomendación médica).

En cuanto a su figura política, Criado destacó, además del prestigio que tuvo en las Cortes y de su rechazo de la Gran Cruz de Isabel la Católica, que «él nunca entró en política con objeto de enriquecerse, como hacían muchos: siempre quiso servir a España»⁴³. A continuación, el profesor S. Reina, bisnieto del poeta, expuso la «Historia de la revista *La Diana*, de Manuel Reina, introductora en España de las tendencias literarias europeas del último cuarto del Siglo XIX», donde trató a Reina como colaborador de diversas revistas y periódicos, ya tratados anteriormente, así como director de *La Diana*, que él mismo fundó. Antes de la presentación de las Obras Completas, participó J. Andújar Almansa con «La vida inquieta: actitudes vitales y literarias en el fin de siglo».

³⁹ *Ibíd.* Así, concluye que el Congreso «servirá para acabar con esta carencia bibliográfica».

⁴⁰ *El día de Córdoba*, «De Villena destaca el sustrato sensual de la poesía de Reina», 9 de noviembre de 2005, año VI, n°1803, p. 59.

⁴¹ *Ibíd.* Ni que decir tiene que Darío es el nicaragüense.

⁴² *El día de Córdoba*, «Criado lamenta el olvido que Reina sufre desde su muerte», 10 de noviembre de 2005, año VI, n° 1804, p. 64.

⁴³ *Ibíd.*

El jueves 10 de noviembre, la sesión se dedicó a la relación del poeta con personalidades literarias de su época. Leonardo Romero habló de «Valera y la juventud intelectual: el poeta Manuel Reina»; es decir, de las relaciones entre Valera y Reina; el primero dio un buen acogimiento al segundo, pues eran casi vecinos, tenían afinidades políticas y compartían muchos elementos literarios con él, uno de ellos es la visión de Andalucía como una «Arcadia [...] maravillosa en la que el individuo se encuentra perfectamente feliz»⁴⁴; además, «Valera se preocupaba por dar un espaldarazo a los jóvenes escritores con los que mantuvo contacto, como también fue el caso de Rubén Darío»⁴⁵. Le siguió A. Padilla con «Crítica genética sobre un prólogo de Galdós: el regalo de Manuel Reina» y María José Porro con «Sacrificios de Benavente: entre el manuscrito de Reina y la publicación posterior»⁴⁶.

Finalmente, el 11 de noviembre se clausuraba el Congreso con las conferencias de Guillermo Carnero «Manuel Reina ante el reto modernista» y Jaime Siles «El culturalismo de Manuel Reina» y la presentación de la edición facsimilar de la revista *La Diana*⁴⁷.

En resumen, esperamos haber contribuido también a incrementar la escasa referencia bibliográfica que hasta este año podíamos encontrar acerca de este poeta, volviendo a situarlo en el puesto que se merece, así como a recuperarlo del olvido; ya que las nuevas tendencias literarias y el paso del tiempo han llevado al pontanés a que apenas su nombre aparezca en los manuales de literatura y no se le dé la importancia necesaria en los estudios de culturalismo y literatura modernista española.

⁴⁴ El día de Córdoba, «Destacan la cercanía intelectual y política entre Reina y Juan Valera», 11 de noviembre de 2005, año VI, nº 1805, p. 57.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ No hemos podido obtener ninguna referencia importante acerca de estas dos conferencias.

⁴⁷ No podemos ofrecer ningún dato acerca de esta última sesión del Congreso, puesto que no hemos conseguido ninguna información sobre las disertaciones de estos dos grandes estudiosos, ni de la presentación de la revista que fundó Manuel Reina.

DEL PAISAJE PINTORESCO AL PAISAJE IDEOLÓGICO: LA INFLUENCIA DE MAURICE BARRÈS EN EL NACIONALISMO MÍSTICO DE MANUEL GÁLVEZ

SARAH AL-MATARY
Universidad Lyon 2,
Francia – UMR LIRE

“**P**ARA conocer una patria, un pueblo, no basta conocer su alma –lo que llamamos su alma–, lo que dicen y hacen sus hombres; es menester también conocer su cuerpo, su suelo, su tierra¹», escribió Unamuno, quien no separaba el amor a la naturaleza del sentimiento patrio. Es obvia la influencia del autor de *Paisajes* en la obra del joven nacionalista argentino Manuel Gálvez, pero se conoce menos la que también tuvo el novelista y político francés Maurice Barrès, que en su época fue referencia obligada de muchos escritores, no todos ellos nacionalistas. En *El Solar de la raza*, la evocación del paisaje se asemeja a la de Barrès tanto por su enfoque patriótico como por su tratamiento poético. El mismo Gálvez reconoce este parentesco, pues Barrès es el autor no hispánico más citado en la obra. Aunque no faltaban descripciones de Toledo por españoles prestigiosos, según Gálvez en *Greco ou le secret de Tolède* Barrès «condensa cuanto pudiera [él] decir²». La voz del francés viene a ser la suya, siendo su obra una plasmación en tono menor de la poética novelesca barresiana: el paisaje, idealizado y politizado, se convierte en el símbolo de los valores morales de la «raza». En *El Solar de la raza* como en la obra de Barrès, el elogio de la humildad, de la austeridad y de la resistencia respalda un nacionalismo poético y místico. Pero, si bien Manuel Gálvez desarrolla su propio ideario ideológico, adaptando la visión barresiana de la latinidad a un contexto cultural diferente, sus recursos poéticos son más limitados. Se vale de las mismas temáticas y redes metafóricas, sin conseguir construir un imaginario personal. Su proyecto literario no tiene, cabe decirlo, la maestría del que fue considerado en Francia como el «príncipe de la juventud».

Con *El Solar de la raza*, publicado en 1913, el escritor argentino Manuel Gálvez parece haberse propuesto adaptar la paradójica teoría barresiana del paisaje a sus propias reivindicaciones. Maurice Barrès convirtió Lorena, una región francesa que linda con Alemania, en para-

ANGÉLICA. REVISTA DE LITERATURA, 12, 2004-2008, pp. 217-232.

¹ Miguel de Unamuno, «Excursión», Bilbao, agosto de 1909, in *Por tierras de Portugal y de España*, Madrid, Espasa-Calpe, colección Austral, séptima edición, 1969 (1911), 188 p., p. 122.

² Manuel Gálvez, *El Solar de la raza*, editorial Saturnino Calleja, Madrid, 1920 (quinta edición), 270 p., p. 27.

digma de la lucha secular entre «civilización» y «barbarie», romanismo y germanidad. Lorena, tierra septentrional de lagos brumosos, se convierte en la obra del novelista en la representación ideal de una latinidad cultural que habitualmente se relacionaba con las regiones del sur. Manuel Gálvez, cuya doctrina estriba en la exaltación de una hispanidad constitutiva de la «raza», no ubica su propósito en un espacio fronterizo, sino que elige las tierras castellanas, que los artistas del 98 ya habían presentado como la esencia del «alma de la raza».

Castilla aparece en el ensayo de Gálvez como una tierra reseca, quemada por el sol, casi sin vida. Si bien el autor recoge proposiciones generalizadas entre sus coetáneos españoles, la lectura de Maurice Barrès le revela lo eficiente que puede resultarle a un novelista nacionalista la ideologización del paisaje; de ahí su voluntad de aplicar el ideario barresiano a la meseta española. El propósito galveziano deriva, al igual que el de Barrès, de la filosofía de Taine, quien vincula la «raza» al entorno en el que se arraiga. Sin mencionar al filósofo, Gálvez recoge su legado en la obra de Unamuno³, enlazando los caracteres fisiológicos y psicológicos de los castellanos con el medio en el que viven: «Existe, pues, una profunda relación entre el medio y el hombre, de tal modo que si se quiere comprender lo eterno de la raza hay que penetrar en el espíritu del paisaje castellano. Él nos explica las cualidades esenciales del alma castellana⁴». En el suelo del Monte Sainte-Odile, el joven alsaciano Ehrmann descubre también los fundamentos de su «raza», revelándose a sí mismo: «Penetro en este paisaje, me obligo a comprenderlo, a sentirlo: quiero adueñarme de mi alma⁵». El paisaje ya no es pues meramente estético como solía serlo en los textos románticos, en los que expresaba los sentimientos de los protagonistas, sino que toma con Barrès una orientación marcadamente ideológica. Un paraje elegido subjetivamente –por mucho que lo niegue el autor– se convierte no sólo en el reflejo de un alma individual, sino en el de toda una «raza». Así como la dignidad humilde pero resistente de los loreneses manifiesta su entrañable relación con el entorno, el individualismo profundo de los españoles se explica, según Gálvez, por el aislamiento y la austeridad de las comarcas castellanas. El atavismo de la «raza» se construye por contacto y mimetismo: una tierra tan áspera como Castilla genera seres de la misma índole. Esta teoría, heredada de Unamuno, invierte la visión

³ Sobre todo en *En torno al casticismo* (1902).

⁴ *El Solar de la raza*, p. 73.

⁵ M. Barrès, *Au Service de l'Allemagne*, p. 236: «Je m'enfonce dans ce paysage, je m'oblige à le comprendre, à le sentir: c'est pour mieux posséder mon âme». Todas las referencias remiten a la edición de Vital Rambaud, «Romans et Voyages» Robert Laffont, coll. «Bouquins», 2 vol., Paris, 1994. p. 236. Esta novela ha sido traducida en español por Enrique A. Leyra bajo el título de *Al servicio de Alemania*, prólogo de V. Blasco Ibañez, Valencia, Prometeo, [s. a, s. i], 302 p. Pero aquí traducimos nosotros.

romántica del paisaje: Teresa de Jesús no proyecta sus emociones sobre el paisaje; el carácter de la santa se inspira en la región donde nació. Dice Barrès en otra parte que si el Greco supo captar con tanto acierto el alma española, fue porque encontró en España «unos modelos y una manera de sentir que coincidían con su naturaleza⁶».

Sin embargo, mientras el paisaje barresiano, esencialmente literario, respalda el discurso ideológico o lo sustituye, el galveziano, aunque politizado, estructura visiones pictóricas más tradicionales. En *El Solar de la raza*, el paisaje descrito ya por los artistas españoles se convierte en el mejor medio de exaltación de la hispanidad. Al toparse en un pueblecillo de pescadores con una imagen profunda de lo que es la «raza», Manuel Gálvez lamenta no tener sino palabras para expresar sus emociones: «No conozco ningún pueblo que tenga tanto carácter como Ondárroa, sobre todo en el sentido pictórico de la palabra, y ante sus paisajes, sus gentes y los innumerables rincones de agua-fuerte de su ambiente originalísimo, uno lamenta no ser pintor⁷». El autor argentino considera que el alma es el reflejo de la naturaleza en la que se inspira el arte, y concluye diciendo que las artes son la imagen de la «raza», idea a la que hubiera suscrito Barrès. A partir de *Un homme libre* adquiere el paisaje notable importancia en la obra de Barrès; pero incluso en novelas como *La Colline inspirée*, cuyo título revela el valor de la topografía, no abarcan las descripciones la totalidad del relato. En este aspecto, *Greco ou le secret de Tolède* resulta interesante, porque no tiene argumento novelesco. Este relato, escrito por Barrès años después de su estancia en Toledo, se presenta como un conjunto de «digresiones⁸» donde se mezclan elementos de la biografía del Greco y recuerdos de los viajes de Barrès. El encomio del pintor va tan unido al paisaje que Émile Berteaux calificó el libro de «*Greco de viaje*⁹». Aunque visitó Toledo con el pintor realista Aureliano de Beruete, Barrès consigue distanciarse de los conceptos académicos de su época. Se fija más en la luz que en los colores o la composición, y a partir del arte orienta hasta la sinestesia su análisis del alma de la «raza». En *Greco ou le secret de Tolède*, el espectáculo de bailarines callejeros despierta en él reminiscencias pictóricas, literarias y musicales, en una modulación sutil: «En la noche se elevó entonces un canto. [...] Al día siguiente, en Santo Tomé, su eco se engarzó en mi alma con las imágenes nerviosas y tristes que aparecían en el famoso

⁶ *Greco ou le secret de Tolède*, p. 521: «des modèles et une manière de sentir qui s'accordaient avec sa nature». Traducido en castellano por Alberto Insúa (*El Greco o el secreto de Toledo*, Madrid, Renacimiento, 1914, 214 p.).

⁷ *El Solar de la raza*, p. 235.

⁸ *Greco ou le secret de Tolède*, p. 529.

⁹ Citado por el propio Barrès en las «Marginalia», notas añadidas para la reedición de 1923, p. 557.

lienzo del Greco, *El Entierro del conde de Orgaz*¹⁰. Con razón califica Pierre Bénard el texto de «musical», ya que, además de versos libres, tiene «cierto ritmo que es un esquema melódico, con prótasis trabajosa, embarazosa, tensa, et apódosis serena, triunfal, extática¹¹». La peculiar sensibilidad barresiana del paisaje radica precisamente en esta prosa musical, revelando, como lo subraya Françoise Chenet-Faugeras, que «a diferencia de la pintura, el paisaje literario no es un género aparte, con sus convenciones y sus normas, sino más bien una escritura que, fuertemente focalizada [...], define la relación peculiar del hombre al mundo y, literalmente, una *visión del mundo*¹²». Esta relación estriba en la obra de Barrès en dos elementos que fundan su proyecto místico: la luz y la música. La Lorena del narrador nacionalista y la España de los viajes de juventud no sólo tienen en común como se ha dicho la representación nosográfica del paisaje, sino también el mismo lirismo místico. Semejantes vislumbres animan tanto a Toledo como al Monte Sainte-Odile al ponerse el sol, proporcionándole al que los presencia un hondo sentimiento de penetración. Ambos espacios evocan además la imagen bíblica de la zarza ardiente.

La moral galveziana del paisaje cobra valor y legitimidad cuando el sujeto nacionalista, proyectando en él sus ideales, lo constituye en símbolo de una sensibilidad. Así señala Barrès en *Au Service de l'Allemagne* el carácter genuinamente francés del paisaje lorenés, que sólo quienes pertenecen a la «raza» pueden comprender y venerar. El autor considera a los alemanes incapaces de compenetrarse con la belleza del paisaje y con los valores que entraña. Naturalmente, el extranjero no carece totalmente de sensibilidad, pero la suya es diferente de la que abrita la población lorenesa: el paisaje lorenés parece «endeble, quizás, [pero] es de una elegancia moral y de una precisión que sólo aprecia él que rehuye de los efectos burdos de lo desdibujado¹³». La teoría galveziana de la receptividad al paisaje se caracteriza por la oposición entre el materialismo moderno y una espiritualidad perdida, oposición que vertebra

¹⁰ *Greco ou le secret de Tolède*, p. 518: «Alors une chanson s'éleva dans la nuit. [...] Le lendemain, à Santo Tomé, son écho se relia dans mon âme aux images nerveuses et tristes que me présentait la toile fameuse du Greco, *L'Enterrement du comte d'Orgaz*».

¹¹ Pierre Bénard, «*Le secret de Tolède ou le voyage égotiste*», in *Ego scriptor: Maurice Barrès et l'écriture de soi*, Emmanuel Godo dir., Paris, Kimé, 1997, 128 p., p. 44.

¹² Françoise Chenet-Faugeras, «Le moment Hugo du paysage littéraire», in *Les Enjeux du paysage*, Michel Collot éd., Ousia, Bruxelles, 1997, p. 174: «contrairement à la peinture, le paysage en littérature n'est pas un genre à part entière, avec ses conventions et ses normes, mais plutôt une écriture qui, fortement focalisée [...], définit le rapport particulier de l'homme au monde et, littéralement, une *vision du monde*».

¹³ *Au Service de l'Allemagne*, p. 211: «C'est grêle, peut-être, c'est en tout cas d'une élégance morale et d'une précision sensibles à celui qui se choque des gros effets de l'à-peu-près».



Ruidera. José Luis Encabo

toda su obra: «[...] hay paisajes de gran hermosura material, pero en los cuales la propia emoción y la virtud de sugerir se hallan ausentes. Estos paisajes –como los de Suiza, que constituyen el más eficaz ejemplo– nada agregan al alma. [...]. En cambio, otros paisajes, aunque desagradables exteriormente, tienen una belleza inquietante¹⁴». Al afirmar la superioridad de cierta fealdad sobre una insulsa belleza, Gálvez rebasa las afirmaciones de Barrès. Éste celebraba la «virtud» de un paisaje «endeble» y «despejado», pero se negaba a encomiar explícitamente lo feo; se empeña en cambio en hacerlo Gálvez. Su elogio de Castilla cobra entonces un carácter menos artificial. También se aleja de las ideas de Barrès cuando se declara fascinado por los paisajes viriles, las tierras del esfuerzo, que opone a los paisajes «bonitos, pulidos y afeminados que tanto abundan en Francia¹⁵». No desmiente con esta afirmación el estatuto simbólico de Lorena; piensa probablemente en otras regiones francesas que recorrió. Se observa no obstante cierta distancia crítica, ya que Gálvez rechaza el elogio barresiano de la debilidad. En Castilla, las construcciones más ruines se aferran a la tierra; todo son ruinas, pero éstas resisten.

La sección liminar de *El Solar de la raza* recuerda en muchos aspectos las descripciones de Lorena en *Au Service de l'Allemagne*. La novela de Barrès se inicia con la imagen de una meseta azotada por los vientos: «Ahí los árboles están inclinados, retorcidos desde que nacieron por un viento que reduce la vegetación. Para resistir ese barrer continuo, las quintas, las chozas, fueron construidas bajas, achaparradas. Es una aceptación de la melancolía por todas las cosas¹⁶». El ensayo de Gálvez evoca también espacios devastados por el clima y la miseria, pero situados en Castilla: «Al atravesar las vastas extensiones de sus campos se recibe una angustiada sensación de inmensidad y de abandono. Son llanuras uniformes, monótonas, limitadas por serrezuelas pardas que se pierden en una lejanía polvorienta y gris, desoladas llanuras cortadas a largas distancias por hondas simas, arboledas exiguas y ruines, cauces secos y poblachones miserables¹⁷». Aunque parece rezumar también melancolía el paisaje galveziano, el autor se resiste a emplear ese término que el mismo Unamuno utilizó en sus escritos sobre Castilla. No le parece adecuarse a la dura realidad española, y prefiere el de «austeridad», también tomado de Unamuno, por parecerle más varonil: «Desde luego no puede hablarse de tristeza. La tristeza supone dulzura, suavidad, o

¹⁴ *El Solar de la raza*, p. 65.

¹⁵ *El Solar de la raza*, p. 66.

¹⁶ *Au Service de l'Allemagne*, p. 211-212: «Les arbres y sont penchés, courbés depuis leur naissance par un vent qui diminue la végétation. [...] Pour résister à ce continuel balayement, les fermes, les chaumières ont été construites basses, écrasées. C'est un consentement de tous les objets à la mélancolie».

¹⁷ *El Solar de la raza*, p. 67.

medios tonos, cosas que en el paisaje castellano faltan completamente. En las tierras de Castilla son desconocidos los matices. Todo en ellas es rudo, primitivo, y de una aspereza y una austeridad absolutas¹⁸. La austeridad convierte el paisaje melancólico en trágico, ajustándolo al alma española descrita por Unamuno. Gálvez insiste en la sensación de «inquietud», «angustia» o «malestar» que invade al viajero que recorre España. Esta sensación, que tiene equivalente melancólico en la obra de Barrès, no es negativa, forma parte del alma española y en ella están sus fuerzas y sus flaquezas. La «inquietud», mayor aún a finales de siglo, anuncia también la posibilidad de una robusta regeneración. No hay paradoja, pues la «inquietud» tal como la concibe Gálvez no es una forma de pesimismo, sino un impulso arrebatador hasta la renuncia. Dicha «inquietud» cuya huella se halla en el paisaje es el sello de la «raza», siempre en relación con el entorno y el momento. Gálvez recuerda después de Unamuno cuán actual es este sentimiento en las primeras décadas del siglo: «En otra parte he dicho de Unamuno y de Zuloaga¹⁹ que eran respectivamente el filósofo y el poeta de la decadencia castellana. Ambos sintetizan en su obra lo que me parece característico del actual momento espiritual de España: la inquietud. [...]. La inquietud es siempre fecunda, y cuando ella llena una época de transición, hay pue [sic] esperar, para los días subsiguientes, resultados magníficos. ¡Quién sabe si de esta inquietud española no nace una nueva excelencia del espíritu humano!²⁰ ».

En el paisaje castellano dominan tonos pardos que recuerdan una descripción de Barrès en la que «las humazas industriales de Dieuze²¹» oscurecen el panorama. Llama la atención la preponderancia otorgada al color gris tanto en la obra de Gálvez como en la pintura de los españoles de su época: «lo que más asombra en estas comarcas es la uniformidad obsesionante del gris. El paisaje tiene este tono general y, dentro de él, las cosas lo intensifican o atenúan sin modificarlo jamás fundamentalmente²²». En la obra del novelista, ese color parece tener más valor ideológico que pictórico. Aunque sus referencias artísticas atestiguan una preocupación realista, Gálvez no da una imagen objetiva de la realidad. En los campos de Castilla, todo parece antinatural, y hasta los escasos árboles son pardos... Tenemos aquí un ejemplo acertado de la «sobre-ideologización» del paisaje en los escritores nacionalistas de principios de

¹⁸ *Ibid.*, p. 70.

¹⁹ Pintor evocado también por Barrès en *Greco ou le secret de Tolède* (p. 547). Realizó un retrato del «príncipe de la juventud» de pie, frente a Toledo, con su ensayo en la mano.

²⁰ *El Solar de la raza*, p. 224.

²¹ *Au Service de l'Allemagne*, p. 212: «les grandes fumées industrielles de Dieuze».

²² *El Solar de la raza*, p. 68-69.

siglo. El paisaje ya no existe sino como receptáculo de valores e ideales exteriores, viene a ser mera construcción, mito. La inspiración pictórica tradicional se transforma entonces en un novedoso programa político. Los tonos cenicientos de la tierra, que constituían la paleta de los artistas de la época, se convierten en el «color» de la identidad nacional. Como lo había escrito anteriormente Barrès, en el suelo arraigan las doctrinas nacionalistas ontológicas: la Tierra es a la vez la sinécdoque de la patria y el lugar en que yacen los antepasados, depositarios de la historia y de los ideales de la «raza». Lógico es entonces que todo remita, en el paisaje galveziano, al «gris de la tierra que, hecha polvo, los vientos de Guadarrama²³ y de la Sierra de Gredos han desparramado sobre el paisaje²⁴». En *Greco ou le secret de Tolède* también apunta Barrès algunas consideraciones sobre el color, pero no las enlaza directamente con su proyecto nacionalista. Sin embargo, el elogio de las «luces pálidas y frías» del artista y de la degradación de los colores hasta lo incoloro hacen pensar en las páginas de mística nosografía de *Le Jardin de Bérénice*. Para ambos escritores, los artistas españoles no hicieron sino revelar lo hondo de la naturaleza castellana: «El Greco, que es el más castizo de todos, pintó con los colores pardos y ocre que veía en el paisaje castellano [...]»²⁵. Considerar al Greco como el más castizo de los pintores españoles, a pesar de sus orígenes cretenses, era un punto de vista trillado entre los artistas finiseculares. Azorín y Unamuno señalaban ya la conversión del discípulo de Venecia, quien se olvidó del paganismo renacentista para adoptar un misticismo genuinamente español. Pero, más que nadie, Barrès es sensible al hecho que el Greco sea un extranjero, un «bárbaro» en tierra latina. Recalca la importancia de la mirada nueva del pintor sobre el espacio castellano. A pesar de ser extrajero, el Greco inventa el estilo español, paradoja de la que Gálvez hace caso omiso. Explicando los motivos que le llevaron a escribir una biografía del Greco, Barrès explicaba: «Pensé que al reproducir las experiencias de un extranjero que quiere someterse a las influencias de Toledo les abriría un camino real a quienes se adentraran en el conocimiento del genio español²⁶». No deja de sorprender que el autor xenófobo de *Les Bastions*

²³ Lily Litvak opina que la «invención» del paisaje castellano empieza a finales del siglo XIX por la fascinación por la Sierra del Guadarrama, cuya exploración dió lugar a novedosas teorías científicas y pedagógicas. Véase su conferencia «Campos de Castilla. La invención de un paisaje in turn of the century Spanish literature and art», de futura publicación.

²⁴ *El Solar de la raza*, p. 69.

²⁵ *Ibid.*, p. 75.

²⁶ «Amitié espagnole», *Le Gaulois*, 13 août 1913, article reproduit dans *L'Œuvre de Maurice Barrès*, t. VII, Appendice, p. 401: «J'ai pensé qu'en reproduisant les expériences d'un étranger qui veut se soumettre aux influences de Tolède, je donnerais un chemin royal à chacun de nous pour pénétrer dans la connaissance du génie espagnol».

de *l'Est* enfatizace la calidad de la mirada «exótica²⁷»: «Castilla asombró, dominó al Greco. Suele ocurrir que un extranjero sorprendido por un medio nuevo comprenda los matices y sepa luego pintarlo mejor que los talentosos autóctonos. [...]. Este cretense es quien mejor nos permite comprender a los contemporáneos de Cervantes y de Santa Teresa²⁸». En *Greco ou le secret de Tolède*, la mirada helena del Greco se aproxima a la de los grandes artistas judíos y árabes. En una nota añadida para la reedición de 1923, Barrès cuestiona de nuevo una hipótesis que planteó con el pretexto de suprimirla, pero no hace sino recalcarla: la madre del filósofo francés Montaigne descendería de judíos toledanos expulsados de España, y hubiera transmitido a su hijo aquella mirada especial que le convierte en «un extranjero que no tiene nuestros prejuicios²⁹». En la obra de Barrès, cualquier intrusión, ataque real o simple mirada ajena, transfigura el espacio, lugar de interraciones y de conflictos. Si en las fronteras del este se repite desde hace siglos la lucha trágica entre «el Romanismo y la Germanidad³⁰», Toledo es la cuna bienaventurada de «la más bella lucha del romanismo y del semitismo, un elemento árabe o judío que se mantiene debajo del espeso barniz católico³¹». En *Les Bastions de l'Est* el Barrès antigermánico adopta una actitud de denegación provocadora y absurda, mientras que el amante de Toledo exalta el mestizaje creativo, olvidando por un tiempo sus posiciones antisemitas³². Fascinado por las luchas desiguales, el escritor descubre una sintonía entre loreneses y judíos toledanos, caracterizados ambos por la misma humildad conquistadora y abnegada veneración: «[Frente a los españoles], los hombres de la sinagoga están desarmados, sólo disponen de un ingenio sutil. Las fieras van con los príncipes; estos judíos no tienen más que el fruto del pino, el árbol que llora. ¿Cómo podrían conciliarse estos dos mundos? Aquí, riqueza flamenca; y allá, enjutez, elegancia de un pensamiento que nació bajo la palmera³³». El Greco, que hubiera vivido, como le gusta recordarlo a Barrès, «en medio de la judería³⁴», es

²⁷ *Greco ou le secret de Tolède*, p. 520.

²⁸ *Ibid.*, p. 543: «La Castille étonna, domine le Greco. Il arrive souvent qu'un étranger surpris par un milieu nouveau en saisit les nuances et saura le peindre mieux que ne feraient les indigènes de talent. [...]. C'est lui, c'est ce Crétois qui nous fait le mieux comprendre les contemporains de Cervantès et de sainte Thérèse».

²⁹ *Ibid.*, p. 553: «un étranger qui n'a pas nos préjugés».

³⁰ *Au Service de l'Allemagne*, avant-propos, p. 208.

³¹ *Greco ou le secret de Tolède*, p. 535: «la plus belle lutte du romanisme et du sémitisme, un élément arabe ou juif qui persiste sous l'épais vernis catholique».

³² Nótese que el joven Gálvez no muestra tanta anchura de miras: mientras Barrès admite la judeidad de Toledo, él sigue la doctrina de su maestro Renan, afirmando que los árabes, pueblo sin cultura, no pudieron dejar huella en España.

³³ *Ibid.*, p. 535.

³⁴ *Ibid.*, p. 524.

un hombre «extraño³⁵» devorado por un angustiado misticismo. Barrès lo coloca junto a las grandes figuras latinas de su panteón resistente : el pintor no se hubiera contentado con ganar un pleito contra la Santa Inquisición, también se hubiera opuesto al impuesto sobre el trabajo.

Los artistas y los marginales son la imagen de Toledo, si consideramos que en los textos nacionalistas la «moral» de un pueblo está siempre vinculada al paisaje natural o monumental. Vivacidad, humildad, dignidad, flexibilidad, cualidades todas ellas características del genio lorenés, aparecen en la ordenación de las ciudades de Metz y de Nancy. Bérénice, la melancólica heroína de Barrès, es «armónica» con el paisaje de Aigues-Mortes, en el que se disuelve como en acuarela³⁶. De la misma manera, el pueblo hispano, «hastiado y pesimista», dominado por un «escepticismo amargo y violento³⁷», refleja cuán inclemente es la naturaleza castellana: «Cuando se vive en regiones tan ruines, bajo la zarpa de una naturaleza enemiga, no es posible amar la vida. [...]. El vivir es allí una estúpida paradoja, algo tan vano y tan absurdo que sólo Dios podría explicarlo³⁸». Sin embargo, de esa hostilidad natural brota la energía de los españoles. El «sentimiento trágico de la vida» que inspira el paisaje no lleva al desengaño, sino a un heroísmo del dolor. Al pisar la península, Barrès se siente arrebatado por «el cantar de España», que lo empuja dolorosamente a la renuncia: «Desde la frontera me esperaba ella, esa canción que va despertando la tristeza diciéndole a uno que se resigne³⁹». Este peculiar heroísmo se aproxima a la doctrina barresiana del sacrificio planteada desde *Le Culte du Moi*. La regla mística tomada de San Ignacio se vuelve propiamente nacionalista en *Les Bastions de l'Est*. El héroe de *Au Service de l'Allemagne* no realiza una mera hazaña personal al conservar su dignidad «francesa» aun en el ejército enemigo; obedece sobre todo al ideal que le dicta la sangre. Su acción cobra más valor al presentarse como un sacrificio voluntario. Al servir al enemigo, al juntarse con hombres a los que aborrece, Ehrmann hace más que los lorenesees que emigraron a Francia, más aún que el asceta intachable en sus ejercicios espirituales. Es significativo que tome conciencia de su misión en el cuartel, en un momento de desaliento, abandonando entonces la resignación, forma pasiva del sacrificio, y optando por la acción comprometida: «Durante ocho días me he visto, sentido, aceptado como un cordero de dolor. Luego he reconocido que el papel de abnegado era

³⁵ *Ibid*, p. 523.

³⁶ *Le Jardin de Bérénice*, p. 205.

³⁷ *El Solar de la raza*, p. 71.

³⁸ *Ibid*.

³⁹ *Greco ou le secret de Tolède*, p. 529: «Dès la frontière elle m'attendait, cette chanson qui s'en va éveiller la tristesse pour lui dire de se résigner».

el menos conveniente y que ante todo tenía que ser un militar consumado⁴⁰. Maurice Barrès intenta aplicar esta doctrina del sacrificio a su teoría del paisaje, sin insistir demasiado. En cambio en la obra del argentino Gálvez, el espacio, torturado, concreta esa idea. Toledo es un cuerpo heroico que sufre: «Calles tan profundas y caprichosas que, remedando cicatrices, me hacían mirar a la ciudad entera como a un cuerpo de valiente tajeado en luchas bravas⁴¹». La comparación, que recuerda la descripción de Aigues-Mortes, personificada en *Le Jardin de Bérénice* en un ingente guerrero del pasado⁴², inicia una nueva nosografía: la ciudad descrita por Gálvez no se disgrega, sino que sangra. Con sus desgarradas ciudades, España es tan sólo un cuerpo moribundo que recuerda el de Cristo: «Y así Toledo –como Segovia, Ávila, Santillana, Sigüenza– es una de aquellas voces en las que hoy se concentra el dolor de la España vieja⁴³». Esta imagen ya estaba presente en los primeros textos de Barrès, donde se comparaba a Toledo con «un grito en el desierto⁴⁴». El ensayo dedicado al Greco empieza también con la evocación melancólica de un baile que termina en lamento flamenco: «De pronto calló la música; los bailarines lanzaron largos gritos guturales, se apagaron las luces, y con presteza por estas callejuelas empinadas la compañía se desvaneció. Era una estrofa, un cante de soledad, cuatro versos llenos y conmovedores, una gota de miel que rezuma del corazón⁴⁵». En *El Solar de la raza*, la teoría del sacrificio se trasluce igualmente en la descripción de los campos de Castilla, cuyos caminos yermos son una como *vía crucis* para los campesinos: «Son caminos interminables que las pobres gentes campesinas habrán recorrido quién sabe cuántas veces, agobiadas de sol, de hastío, de hambre y de fatiga⁴⁶». La Colette de Barrès también se confunde con el paisaje, pero sigue siendo un individuo y no un tipo. El heroísmo militante del pueblo lorenés se transforma en la obra de

⁴⁰ *Au Service de l'Allemagne*, p. 261: «Pendant huit jours, je me suis vu, senti, accepté comme un agneau de douleur. Puis j'ai reconnu que ce rôle de résigné était le moins convenable et que devais être d'abord un militaire exact». Ehrmann quiere más que todo causar la admiración de los alemanes.

⁴¹ *El Solar de la raza*, p. 96.

⁴² *Le Jardin de Bérénice*, p. 205: «Aigues-Mortes, le vieux guerrier qu'ils assaillent [les barbares] sans trêve, est toujours à son poste, étendu sur la plaine, comme un chevalier, les armes à la main, est figé en pierre sur son tombeau».

⁴³ *El Solar de la raza*, p. 97.

⁴⁴ *Du Sang, de la volupté et de la mort*, p. 351: «un cri dans le désert».

⁴⁵ *Greco ou le secret de Tolède*, p. 518: «Soudain la musique cessa, les danseurs poussèrent de longs cris gutturaux, on éteignit les lumières, et vivement sur ces ruelles escarpées la compagnie se dissipa. Alors une chanson s'éleva dans la nuit. C'était une strophe, un chant de solitude, quatre vers pleins et poignants, une goutte de miel qui déborde le cœur».

⁴⁶ *El Solar de la raza*, p. 69.

Gálvez en un heroísmo del esfuerzo y del empeño que se difunde en el paisaje. De la misma manera, la apología de la dignidad heroica se hace más abstracta en *Greco ou le secret de Tolède*, por ser más escasos los elementos propiamente ficcionales: «Es de ver con qué orgullo esta tierra indigente o negligente ostenta su mísero arbolado. Es el orgullo de los aldeanos en sus burros, pues estamos en el país en el que el vocablo *arrogante*, que significa “apuesto”, vuelve en la conversación como un cumplido⁴⁷ ».

Los santos le ofrecen a Gálvez un ejemplo perfecto de sacrificio y de plenitud. Lo mismo que se destaca en Aigues-Mortes de Barrès la figura moral de San Luís, cada canto de Ávila recuerda en *El Solar de la raza* a Santa Teresa, una monja « con temperamento de hombre de gobierno », pero cuya alma está « aureolada de poesía⁴⁸ ». Es un ser sencillo y fuerte, con el mismo temple que las dos heroínas históricas barresianas Juana de Arco y Odile, ambas guerreras místicas. Con estas figuras, Castilla aparece como una tierra paradójica, a la vez guerrera y mística, como lo es Lorena⁴⁹. Ambas regiones posibilitan las dos conquistas importantes del narrador barresiano : son a la par tierras de resistencia que preservan su « pureza » en una lucha incesante contra el extranjero, y espacios de introversión que facilitan el conocimiento egotista. En *Au Service de l'Allemagne*, el elogio de la disciplina consta de una ética y de una estética: se trata para el protagonista como para el autor de dedicar sus obras a Francia. El estilo de Barrès lleva en su misma sobriedad lo que se podría definirse como una poética del sacrificio. En este aspecto, es muy interesante señalar en su estilo algunos de los rasgos estructurales y estilísticos apuntados por Roland Barthes en su análisis de la obra de Loyola⁵⁰. Tras subrayar la importancia que reviste el paisaje en *Los Ejercicios espirituales*, en los que desencadena el proceso místico de asociación de las imágenes, Barthes explica que el marco « topográfico » de la imagen viene a ser « una unidad lingüística, parte de un código ». Insiste en que « la imagen ignaciana no es una *visión* [sino] una vista, en el sentido que tiene la palabra en el arte del grabado [...]. Estas vistas, cuya sugestión suele anticipar cada ejercicio, es la famosa *composición viendo el lugar*⁵¹ ». En el ensayo dedicado al pintor de *Vista y plano de*

⁴⁷ *Greco ou le secret de Tolède*, p. 530: « Il faut voir avec quelle fierté cette terre indigente ou négligente porte ses pauvres bouquets de campagne. C'est la fierté des paysans sur leurs ânes. Nous sommes bien dans le pays où *arrogante*, qui veut dire porter beau revient toujours comme un compliment ».

⁴⁸ *El Solar de la raza*, p. 136.

⁴⁹ *El Solar de la raza*, p. 140: « [Los] nombres indistintos de Ávila de los Santos y de Ávila de los Caballeros, revelan aquella doble condición ».

⁵⁰ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, 191 p.

⁵¹ *Ibid.*, p. 60-61.

Toledo, Barrès describe sus impresiones «frente a Toledo⁵²» de la misma manera que describió las de Philippe al contemplar la campiña provenzal desde la Torre Constanza: «Para tener una vista de conjunto de Toledo, al atardecer, me gustaba ir por el Arrabal, más arriba hacia la puerta de Cambrón y cruzar el Tajo hasta el puente de San Martín. Aquí tengo a mi derecha la Vega. Todo se difumina en la luz. Hasta lo infinito extiende sobre el paisaje un color pardo, excepto una nubecilla verde en una tierra rojiza. Todo expresa la implacable voluntad de ser belleza⁵³». Además de su valor pictórico, la imagen desempeña un papel «asociativo», y genera redes que enlazan el sentimiento estético con un sentimiento místico. Al oír las oraciones en la catedral de Toledo, Barrès dice «escuchar fluir estas litanías, como uno mira deslizarse un río». De la metáfora nacen entonces otras imágenes que se transforman, pasando, como lo mostró Gaston Bachelard, de un imaginario material a otro: «Estos cantos va corriendo desde siglos; me quedo un instante en la orilla, y más tarde otra gente, de pie en la ribera, escuchará estos mismos cantos gangueados por otros sacerdotes. Este gran río, en su corriente de aires, trae un alma flotante, que llena la catedral⁵⁴». Gálvez se muestra menos creativo; recoge los tópicos barresianos como el del manantial de la «raza» y se los adueña sin darles siquiera sentido o conotación propia.

Como la mayoría de los escritores finiseculares, émulo del marqués de Sade y de Baudelaire, Manuel Gálvez subraya el valor estético del dolor, y le concede también una ambición ética: «Es la virtud del dolor. Aun cuando no se tenga creencia religiosa alguna, es imposible desconocer que no existe espectáculo más moral, más educador, más espiritualmente bello, más transcendente, que el [del] dolor humano realizado por el arte. Por esto son tan grandes Sófocles, Shakespeare, el Greco⁵⁵». El escritor tradicionalista, que le reprocha al arte greco-romano su carácter artificial, reprueba en realidad lo que lleva de pagano. Así opone al Apolo de Belvedere un Cristo del Montañés, a la vez más realista y

⁵² Subtítulo del capítulo tres.

⁵³ *Greco ou le secret de Tolède*, p. 530. «Pour prendre une vue d'ensemble de Tolède, à la fin de la journée, j'aimais descendre par l'Arabal, gagner le dessus de la porte de Cambrón et franchir le Tago sur le pont Saint-Martin. À ma droite, voici la Vega. [...] Tout se noie dans la lumière. Le paysage à l'infini déploie une couleur fauve, n'était un nuage vert sur un sol rougeâtre. Et voilà qui rend raison de la peinture espagnole. Cette terre écorchée émeut de la même manière qu'un Vélasquez ou qu'un Greco ; même teinte et même superbe. Tout manifeste une volonté implacable d'être de la beauté».

⁵⁴ *Ibid.*, p. 533: «Ces chants s'écoulaient depuis des siècles; je me tiens un instant au bord, et puis d'autres, debout sur la berge, entendront ces mêmes chants nasillés par d'autres vicaires. Ce grand fleuve, dans son courant d'air, apporte une âme qui flotte, emplit la cathédrale».

⁵⁵ *El Solar de la raza*, p. 32-33

más «espiritualista»⁵⁶, ejemplo perfecto del arte subjetivo e idealista que reclama. Su ideal de un arte que le «habl[e] al alma o al corazón»⁵⁷ se trasluce en la descripción del paisaje urbano, al cual se refiere en gran parte *El Solar de la raza*. En la advertencia para la quinta edición, Manuel Gálvez aclara haber escrito un libro sobre Segovia, Toledo o Ávila «para contagiar [...] [a los argentinos] del espiritualismo de aquellas ciudades»⁵⁸. Barrès asigna también varios capítulos de *Les Bastions de l'Est* a ciudades lorenasas como Metz, «una ciudad para el alma, para la añeja alma francesa, militar y rural»⁵⁹. Distingue las ciudades-fortalezas como Aigues-Mortes, les Saintes-Maries de la mer, Fénétrange o Phalsbourg. Lo pétreo adquiere en su obra un valor simbólico: manifiesta la preservación defensiva de la «raza» y una reconcentración benéfica para el ser. También recurre al tema de la petrificación Gálvez al evocar el destino de Santa Teresa, inspirado en las torres de Ávila: «Yo no dudo de que esta presencia obsesionante de los castillos dentro de las murallas, sugirió a la Santa la idea genial de su Castillo interior»⁶⁰. Semejantes metáforas, aunque tópicas, subrayan la unidad analógica del pensamiento de Barrès y de su discípulo Gálvez: a la firmeza contra el extranjero se junta una firmeza interior que ampara al ser de los «bárbaros».

A Gálvez le fascinan las torres macizas, que representan la permanencia de la «raza». El elogio de la protección se sustituye en *El Solar de la raza* al elogio barresiano de la elevación, figurado por la revelación de Philippe en la Torre Constancia. En la obra de Gálvez, hasta las catedrales parecen baluartes: «La catedral de Sigüenza, de estilo románico-ogival, con sus torres enormes y macizas, agujereadas de trecho en trecho por delgadas ventanucas, nos traslada a una edad férrea y heroica. [...] nos enseña cómo eran los españoles de entonces, cómo vivían, cómo sentían, cómo creían, cómo morían. Algo de feudal, de primitivo, y hasta de bárbaro, parece desprenderse de aquellas torres bermejas»⁶¹. En *Le Culte du Moi*, toda Lorena es un plaza fuerte que desafía a los bárbaros; pero la visión histórica de Gálvez es mucho más romántica, mucho más literaria que la de Barrès. Castilla es la tierra heroica de la Reconquista, pero es una fortaleza más real (por sus numerosos castillos) que simbólica (Castilla es por supuesto la cuna de los valores españoles, idea en la que no se detiene mucho Gálvez). No es una región limítrofe, y no está viviendo, en los años en los que escribe

⁵⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 9-10.

⁵⁹ *Au Service de l'Allemagne*, p. 311.

⁶⁰ *El Solar de la raza*, p. 140.

⁶¹ *El Solar de la raza*, p. 123

Gálvez, un drama parecido al de la anexión de Lorena por Alemania. Castilla es paradójica pero no marginal; se distingue al contrario como centro, como «espina dorsal de la identidad española⁶²», lo que facilita la asociación entre esta tierra interior y la vida interior, el alma de la «raza». En sendas obras, llama primero la atención la catedral, corazón místico de la ciudad, que, al alzarse hacia el cielo, manifiesta su relación con lo divino. Es muy significativo que Gálvez sienta frente a la catedral de Segovia lo mismo que frente a la iglesia de cualquier pueblecillo de Castilla, como si el poder espiritual de los monumentos no dependiera de su tamaño o estatuto: «Las torres de la catedral, enormes y obsesiones, se perdían hacia el cielo entre la noche, como una plegaria hecha piedra⁶³». Recuerda esta plegaria el sonido de las campanas loresnas, que, en las novelas de Barrès, transfiguran el tiempo y el espacio. En *Au Service de l'Allemagne*, el ruego de las «campanas de la tierra⁶⁴», que remedan el resistente hablar de los franceses de la frontera propicia la conversión del alemán Asmus: «Le gustaba andar por la orilla de la Moselle; le eran gratas la dulzura murmuradora del agua y las voces cancinas hablando el francés. Escuchaba cómo se deslizaba el tañido de las campanas católicas por encima de los extensos pastos, veía cómo se desvanecían en la niebla a lo lejos los pueblecitos, y se dejaba ablandar por esas bellezas disfuminadas⁶⁵». En los países con «don» de veneración, se entabla una misteriosa comunicación entre seres y cosas: «La vieja [catedral de Segovia], cuando se envuelve en sombra, cuando se torna casi irreal en medio de la noche, parece hablarnos un idioma extraño y profundo, un idioma que, aunque sin palabras, entra hasta el fondo de nuestra alma⁶⁶». Este idioma silencioso es el vínculo místico entre el pasado y el presente, el cielo y la tierra. Es una «lengua moral⁶⁷» que sólo entienden los que se enorgullecen de pertenecer a la «raza». Recuerda el grito de «dolor cuajado en piedra⁶⁸» de Toledo, que traía a la memoria

⁶² Lily Litvak, conferencia citada.

⁶³ *El Solar de la raza*, p. 87

⁶⁴ Expresión tomada de Alain Corbin, historiador autor de *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Champs Flammarion, 2000 (1994).

⁶⁵ *Colette Baudoche*, p. 324: « Il marchait volontiers le long de la Moselle; il se plaisait à la douceur de l'eau bruissante et des voix traînantes qui parlent français, il écoutait glisser le son des cloches catholiques sur les longues prairies, il voyait au loin les villages se noyer dans la brume, et se laissait amollir par ces vagues beautés».

⁶⁶ *El Solar de la raza*, p. 86

⁶⁷ Esta expresión de Joséphin Péladan, novelista finisecular francés, autor de la *Decadencia latina. Etopea*, nos parece concordar perfectamente con el pensamiento de Manuel Gálvez y de Maurice Barrès.

⁶⁸ *El Solar de la raza*, p. 97

del viajero las luchas insignes de la «raza» católica. Pero, mientras el diálogo místico entre el narrador barresiano y Lorena tomaba la forma de un impulso enérgico, tiene en *El Solar de la raza* un valor elegíaco: «Aquí todo es silencio y soledad. Se diría que los habitantes de estos lugarones, hartos de hambre y de pesimismo, se han encerrado en sus casas para esperar la muerte; y que una miseria común los agrupa junto a las precarias torres de piedra que parecen suplicar al cielo, en el ruego lento de sus campanas, un poco de compasión y un poco de esperanza⁶⁹». El alma española es toda deploración, pero sin complacencia. Es la aceptación casi ascética de una realidad trágica.

Hemos visto la importante influencia de Maurice Barrès en la construcción místico-nacionalista del escritor argentino Manuel Gálvez. Ambos novelistas establecen su programa político en el ámbito de la literatura: espiritualizan los paisajes de Lorena y de Castilla para convertirlos en emblemas del «alma de la raza». Pero el propósito de Maurice Barrès se revela más original tanto por su ideario como por su imaginario. Barrès se adueña de Lorena, una región que pocos escritores habían exaltado, y la transforma en el símbolo de sus valores propios. Además, su prosa brillante y musical logra reproducir procesos místicos de sinestesia verdaderamente novedosos. Gálvez, por el contrario, no es original en su elección de una tierra que ya era el símbolo de la identidad nacional en la obra de los escritores y artistas del 98. Le cuesta alejarse de los tópicos de su época, pero incorpora discusiones prevalecientes en la Europa finisecular, y no deja de tener mérito, por ejemplo, en las muchas descripciones que llegan a ser verdaderas transposiciones de cuadros.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 70

TRES ACTUALIZACIONES POÉTICAS DEL MITO ODISEICO: JOAN MARGARIT, LUIS ALBERTO DE CUENCA Y MANUEL LARA CANTIZANI

ANTONIO JOAQUÍN GONZÁLEZ GONZALO
IES Felipe Solís Villechenous. Cabra (Córdoba)

A Gioconda, Calipso en La Española.

1. INTRODUCCIÓN

DESDE que a finales del siglo VIII a.C. comenzasen sus aventuras, Ulises se ha convertido en uno de los personajes arquetípicos de la literatura occidental. Aparentemente oculto en algunos momentos de la historia cultural, surge de nuevo con su fuerza simbólica en la poesía del siglo XX. El presente artículo se acercará al mito desde tres poetas contemporáneos: Joan Margarit, Luis Alberto de Cuenca y Manuel Lara Cantizani. Tres miradas líricas distintas de un mismo personaje: Ulises respetado como expresión de la heroicidad mítica, convertido en metáfora de la vida o interpretado desde la ironía. De un modo u otro, lo que es incuestionable es que aquel héroe procedente de la isla de Ítaca, un lugar casi perdido en el Mediterráneo, pervive en una poesía en la que cada autor lo dota de un significado conforme a sus anhelos o sus odios, y, así, la metáfora del viaje uliseico cada vez se hace mayor.

Dos pueden ser los motivos fundamentales por los cuales Ulises ha alcanzado una época tan alejada a la que le vio nacer. El primero de ellos tiene que ver con el viaje, con la aventura, con la expresión metafórica de la existencia. Tal interpretación nace, sobre todo, desde la poesía de Cavafis. El segundo está relacionado con la mentira y con la poesía, pues ambas, al fin y al cabo son lo mismo. Ulises es la poesía que encandila mediante el ritmo de la palabra. En ese juego metafórico entre mentira y música está la verdad profunda que el ser humano busca en su viaje que es la vida.

2. ULISES

¿Quién es Ulises? Como él mismo se llamó ante la presencia de Polifemo, Ulises es Nadie, aunque antes recibió el nombre de Odiseo. Es el héroe que con su ingenio consiguió derrotar la resistencia de Troya, invencible ante los héroes aqueos durante diez años. Ulises es quien durante siete años olvidó su casa entre los muslos de una diosa, Calipso,

la cual le ofreció la inmortalidad; el que consiguió domeñar a Circe, la mujer bruja que convertía a los hombres en bestias y a los compañeros del propio Odiseo en cerdos.

Ulises consiguió escuchar a las sirenas sin llegar a ser convertido en un horrible despojo entre las espumas del mar, quizá fue en ese canto de las sirenas en el que el rey de Ítaca logró dominar los secretos de la poesía, porque realmente, Ulises es el rapsoda de sus propias gestas, en la corte de los feacios. Ante el rey Antínoo cuenta una verdad, pero ¿realmente es una verdad? Al fin y al cabo narra los hechos desde su mirada, por ello sólo hay tristeza al recordar a los compañeros muertos, devorados por Polifemo, por los lestrigones, por Escila; ahogados en un mar funesto que, sin embargo hace de él un hombre lleno de experiencias.

Ulises cuenta sus hechos continuamente y en algún momento engaña al auditorio: se finge otro cuando llega, por fin, a la isla de Ítaca y sólo la diosa Atenea es capaz de descubrir sus mentiras. Y en las fantasías de Ulises hay una música que suspende totalmente al que le escucha. Penélope, la esposa que aguarda durante veinte años, acepta las palabras de su marido, sin ningún reproche por los años pasados en la isla de Calipso, sin ningún dolor por las noches de soledad en las que la piel de Ulises era acariciada por Circe.

¿Quién es Ulises? Desde luego, como él mismo se nombró ante Polifemo, para engañar al cíclope, pero también para decirnos la verdad, Ulises es Nadie, Odiseo, *Outis*; y al ser nadie lo es todo. Una totalidad de existencia que viene dada en la magia de la palabra, porque Ulises, ante todo es un poeta que teje sus historias para convertir en épica una existencia heroica. En apariencia, sólo en apariencia. Embustes, supervivencias, infidelidades continuas borradas en ocasiones por las lágrimas de una nostalgia, tras la cual simplemente se esconde el deseo del viaje, del cambio, de la aventura. Ulises es el poeta mentiroso¹, que embellece sus experiencias convertidas en gestas por sus palabras. Y todo se le perdona, porque ante todo es una figura profundamente humana, con una humanidad asentada en la belleza de su narración. No hay *Odisea* más hermosa que aquella en la que Homero se finge su personaje, tiñe sus palabras con los acentos de la isla de Ítaca. Más allá de estos momentos en los que Ulises cuenta sus muchas historias, nos encontramos con el típico héroe trágico griego, bañado en un mar de sangre y capaz de fingir que hace justicia en unas sirvientas cuyo único error ha sido buscar el placer en los brazos de los pretendientes que devoraban las riquezas de Penélope.

¹ María Bettetini, *Breve historia de la mentira. De Ulises a Pinocho*, Madrid, Cátedra, 2002. Para esta autora, Ulises es uno de los ilustres mentirosos que ha dado la literatura universal.

Ulises, el héroe, el mentiroso, el nostálgico de su hogar que pierde siete años de su vida en brazos de una diosa -¿realmente los pierde?-. Ulises es todo y es nadie, lo cual le permite convertirse perfectamente en metáfora del hombre², del viaje³ y del poeta. Es por ello por lo que la *Odisea* sigue viva en la literatura, en cualquiera de sus manifestaciones, en poesía, en teatro⁴, en novela, tebeos, cine⁵.... Carlos García Gual se ha encargado de estudiar cómo el mito de Odiseo recorre el paso del tiempo en la literatura, aunque no es ahora el momento de recordar todas esas referencias⁶.

² «Como un aventurero se enfrenta a su destino, solitario, exiliado incluso en su propia tierra, Ulises se hace un símbolo del hombre moderno, peregrino hacia su propia patria, que se enriquece con las experiencias de su viaje y su nostalgia», CARLOS GARCÍA GUAL, *El mito de Ulises en la literatura*, «Turia. Revista Cultural» 27, 1994, pp. 326-335, p. 328. CARLOS GARCÍA GUAL (Introducción), HOMERO, *Odisea*, JOSÉ MANUEL PABÓN (Tr.), Barcelona, Gredos, 2000. Carlos García Gual está presente en la poesía de Luis Alberto de Cuenca en la dedicatoria de alguno de sus poemas, por ejemplo a «Germania Victrix» en *Elsinore* (1972) (*Los mundos y los días*, p. 27). García Gual también aparece mencionado en la biografía de Joan Margarit tal y como lo recuerda JOSÉ LUIS MORANTE (Introducción), JOAN MARGARIT, *Arquitecturas de la memoria*, Madrid, Cátedra, 2006.

³ «Desde el punto de vista espiritual, el viaje no es nunca la mera traslación en el espacio, sino la tensión de búsqueda y de cambio que determina el movimiento y la experiencia que se deriva del mismo. En consecuencia, estudiar, investigar, buscar, vivir intensamente lo nuevo y profundo son modalidades de viajar, o si se quiere, equivalentes espirituales y simbólicos del viaje. Los héroes son siempre viajeros, es decir, inquietos», JUAN EDUARDO CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor 1988, p. 459.

⁴ Un ejemplo es MARIO VARGAS LLOSA, *Odiseo y Penélope*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2007. En esta obra, Ulises relata detalladamente a Penélope todas las vicisitudes sufridas en su viaje: pierde algo de su personalidad épica; es más humano, más cercano, por tanto, al receptor contemporáneo que no entiende la frialdad épica de la muerte, pero sí comprende perfectamente todas las dudas que conlleva la existencia. En las palabras de Mario Vargas Llosa, Ulises sigue siendo el aventurero que regresa cumplido de experiencias a Ítaca, con una riqueza expresada perfectamente en el siguiente párrafo: «Odiseo es un personaje ambiguo, no se deja encajonar, se escurre de toda tentativa de encasillarlo en una personalidad unívoca. Esa ambigüedad es uno de sus atractivos: estar en el mundo de la realidad y en la fantasía, en la historia y en el mito, en la mentira y la verdad, en lo vivido y lo soñado a la vez» (*Ibidem*, p. 152).

⁵ «Cada año Ulises es recordado en algún libro, pieza teatral, film, cuadro, estatua, etc., no como un personaje de la Antigüedad, sino como una figura contemporánea. De hecho, la búsqueda de Ulises es, en esencia, la búsqueda de un conocimiento más profundo del indomable espíritu del hombre. Nunca concluirá en tanto que haya poetas, artistas, científicos y pensadores que tengan como objetivo el mismo del Ulises de Tennyson. <To strive, to seek, to find, and not to yield>. La paradoja final es que Odiseo, aun procediendo del estadio más antiguo de la civilización europea, sigue siendo un modelo del héroe por venir. Como dijo Kazantzakis, Ulises mira siempre hacia adelante, <avanza sin cesar, con el cuello extendido hacia el futuro, como si fuese el guía de una bandada de aves migratorias>», LUIS ALBERTO DE CUENCA, *El héroe y sus máscaras*, Madrid, Mondadori, 1991, p. 98.

⁶ Un ejemplo muy interesante de la pervivencia del mito de Ulises en la literatura, en concreto en el arte secuencial, se encuentra en el magnífico texto titulado *Odiseo*,

Ulises es el poeta, un poeta que basa sus palabras en experiencias que en algún momento pueden llegar a representar una mentira; pero experiencias, al fin y al cabo, que alcanzan su plenitud en unos textos que han cruzado los siglos para seguir dotando a los hombres de sueños inalcanzables⁷, de mundos épicos que representen una libertad absoluta, de viajes que abran horizontes insospechados ante la penuria de lo repetido⁸, de aventuras que iluminen la desesperanza de lo cotidiano⁹.

2. JOAN MARGARIT¹⁰

De los tres poetas que ocupan la presente exposición, Joan Margarit es el más mediterráneo, aquel en el que el mar tiene una presencia metafórica fundamental. El mismo Joan Margarit, en el «Prólogo» a *Primer frío. Poesía 1975-1995* afirma que el nacimiento de su poesía está relacionado con los viajes en barco que realizaba desde Tenerife a Barcelona; es durante estas travesías que el autor comienza a escribir su lírica en la cual se funden las aguas del Atlántico y del Mediterráneo, mar que con el paso del tiempo se irá convirtiendo en todo un símbolo. El mar

publicado en 1984. FRANCISCO PÉREZ NAVARRO (Guión) y JOSÉ MARÍA MARTÍN SAURÍ (Dibujos), *Odiseo*, Barcelona, Planeta DeAgostini Cómics, 1995. Tanto en los dibujos de Martín Sauri como en el guión de Pérez Navarro, se consigue una plasmación perfecta del mundo épico en todos sus aspectos. Desde los rasgos físicos de un paisaje que, en ocasiones, parece cobrar vida propia en la tinta negra y los espacios en blanco, a los del héroe; o en los desnudos clásicos de las mujeres que parecen recuerdos de las esculturas griegas que cobrasen vida mediante las sombras. Unas mujeres heroicas, apasionadas en cada uno de sus gestos, con una pasión que nace de sus muslos, en los cuales, un Ulises lloroso por la lejanía de su patria Ítaca, vence la nostalgia.

⁷ En relación con ello las siguientes palabras de VARGAS LLOSA (*Op. Cit.* p. 153): «Hay una constante en la cultura occidental: la fascinación por los seres humanos que rompen los límites, que en vez de acatar las servidumbres de lo posible, se empeñan contra toda lógica en buscar lo imposible».

⁸ Este sería, al fin y al cabo, el cometido final del poema «Ítaca» de Cavafis. Puede leerse este poema en CONSTANTIN CAVAFIS, *Obra escogida*, ALBERTO MANZANO (Traducción y selección), Barcelona, Teorema, 1984, p. 46.

⁹ «Nunca renunciaremos a leer obras de ficción, porque en el mejor de los casos buscamos en ellas una fórmula que dote de sentido a nuestra vida. En el fondo, buscamos a lo largo de nuestra existencia una historia originaria, que nos diga por qué hemos nacido y vivido. A veces buscamos una historia cósmica, la historia del universo; otras, nuestra historia personal (la que contamos al confesor o al psicoanalista; la que escribimos en las páginas de un diario). Y otras aún esperamos que nuestra historia personal coincida con la del universo», UMBERTO ECO, *Sei passeggiare nei boschi narrativi*, Milán, Bompiani, 1994, p. 173.

¹⁰ Las ediciones utilizadas de este poeta son: *Aguafuertes*, Introducción de LUIS GARCÍA MONTERO, Sevilla, Renacimiento, 1998. *Poesía amorosa completa (1980-2000)*, Epílogo de SAM ABRAMS, Madrid, Hiperión, 2001. *Joana*, Madrid, Hiperión, 2002. *El primer frío. Poesía (1975-1995)*, Madrid, Visor, 2004. *Cálculo de estructuras*, Madrid, Visor, 2005. *Arquitecturas de la memoria*, Edición JOSE LUIS MORANTE, Madrid, Cátedra, 2006. *Casa de misericordia*, Madrid, Visor, 2007.

en un principio no se puede separar de otra experiencia que, para José Luis Morante, es otro de los formantes básicos de la poesía de Joan Margarit: el viaje entendido como una metáfora, acorde a la visión que desde Cavafis se lee en las aventuras de Odiseo¹¹. En Margarit están presentes dos aspectos que configuran el mito odiseico: el mar y el viaje hacia la introspección, tal y como Cavafis entendía el periplo de Ulises hacia Ítaca.

Son muy abundantes en la obra de Joan Margarit los poemas en los que aparece el mar, asimilado a diversas experiencias y con distintos significados, a partir de *El orden del tiempo* (entre 1980 y 1986). En «Caminos» (*Primer frío*, p. 37), la playa es una frontera más allá de la cual hay una patria; las olas son la expresión de la añoranza. Esa patria cuyo recuerdo provoca la nostalgia es la niñez y la temprana adolescencia, los momentos en los que se siente la plenitud de la vida («El primer mar», *Primer frío*, p. 39). Poco después de ese primer mar, la poesía de Joan Margarit se tiñe del recuerdo expresado en el viaje uliseico contado por Cavafis¹² «Puede ser que, al final de tu camino, / una casa vacía esté esperándote / si dejas que en los campos / la mala hierba extienda una heráldica de olvido»¹³

El mar contemplado en la poesía de Joan Margarit está perfectamente delimitado en un panorama mediterráneo, de islas con olivos (*Primer frío*, p. 55) o de «regadíos y huertos de frutales a orillas del mar» («Nocturno en Cirene», *Primer frío*, p. 63) poema en el cual la vida acaba considerándose como un paisaje: «Hoy, desde la muralla, cuando cae la sombra, / pienso si no habrá sido, esta vida / que se escapa, también cruzar de noche / por un dulce olivar que hemos ignorado». La ciudad de Barcelona, en «Cansancio» (*Primer frío*, p. 69) responde plenamente a ese horizonte mediterráneo: «Barcelona, la oscura enciende un tierno / verde de nobles árboles en el judaico / promontorio que mira al mar abierto».

Mar, vida y muerte se aúnan en algunos momentos como en «Cementerio de Montjuic» (*Primer frío*, p. 189). «Ya es de noche. Mira, desde la cumbre / de la colina de los muertos, bajo el cielo negro, / las luces de la ciudad: / un navío anclado en el firmamento / que está esperándonos para zarpar».

¹¹ «Para legitimar la escritura es inevitable emprender un recorrido que traspase el territorio del esteticismo y se acerque a la frontera del ser, a los estados existenciales del hombre que sufre la hostilidad de lo cotidiano. Es el viaje hacia nosotros mismos el que hace posible la intensidad y la búsqueda; en él se gesta una herencia espiritual y una cosmovisión» MORANTE, *Op. Cit.* p. 64.

¹² Cavafis aparece mencionado en algunos momentos de la poesía de Joan Margarit, como en «Conversaciones en Alejandría» (*Primer frío*, p. 145), poema en el cual el poeta adquiere la voz del escritor griego, y «Poetas» (*Primer frío*, p. 53).

¹³ «Perspectiva», *Primer frío*, p. 41.

El regreso es el encontrarse con la muerte como sucede en «Retorno de vacaciones» (*Primer frío*, p. 93) «La proa hiende el agua y se desliza / sin ruido alguno frente al cementerio / desde donde nos das la bienvenida / [...] / Los retornos por mar acaban frente a ti».

El mar es la contemplación, la mirada del paso del tiempo, un transcurrir que destruye el amor (*Primer frío*, p. 117): «El amor, / que tan difícil fue de construir / con castillos de arena, lo ha arrasado / el mar de cada día». Sin embargo, más adelante el mar es lo que salva el recuerdo del amor («Mar sustancial», *Primer frío*, p. 219) «Si hemos querido a una mujer, / queda en el mar un rastro de miradas / donde ir a buscarla, cuando al fin / la soledad es la última pasión».

Uno de los símbolos más frecuentes en la poesía de Joan Margarit desde la *Edad roja* (1990) es la isla que en muchos momentos recibe el calificativo de Isla del Tesoro. *Edad roja* y *Los motivos del lobo* son dos obras en las que el tiempo alcanza una categoría especial. Es la etapa vital de acercamiento más sensible a la muerte, por ello, las imágenes poéticas se cargan del significado metafórico del tiempo. El poema «Ofrecimiento» (*Primer frío*, p. 157) con el que se abre *Edad roja* es un recorrido por las islas de la literatura con los diversos significados que los autores les han dado. Para Homero, la isla es el «símbolo del retorno al pasado», para Baudelaire «un estigma» y Stevenson: «hablé de una isla para salvarnos / donde el tiempo y la muerte enterraron la luz / dorada del tesoro». Esa luz dorada, ese tesoro es la juventud, mejor, la niñez. La presencia de estos autores está diciendo la interpretación que el propio Joan Margarit da a las islas; en ningún momento para Homero la isla es el retorno al pasado, sino la vuelta al hogar; de igual manera la luz dorada del tesoro que aparece en la isla de Stevenson olvida el terror con el que Jim Hawkins recibía las pesadillas en las que sonaba el golpear del mar contra los acantilados. La isla es la posibilidad de recuperar un tiempo que fue feliz porque en él todavía existían las ilusiones. La isla del tesoro es el lugar en el cual protegerse cuando se pasa la mitad del camino, «el sueño clandestino de los cincuenta años» (*Primer frío*, p. 165).

Otro de los motivos en la poesía de Joan Margarit que nos acerca a la presencia de Ulises es el del clasicismo griego. En «*Primum vivere*» (*Primer frío*, p. 407) la contemplación de la belleza griega clásica libera a un vendedor de enciclopedias de la dureza del vivir cotidiano. «Abre la enciclopedia / y se pone a mirar estatuas griegas, / aquella indiferente nobleza de los clásicos, / el cuerpo humano, monstruoso, efímero, / que el mármol vuelve tolerable y lógico. / Las esculturas son una victoria, / pero lejana». Pero sólo es un ligero alivio ante la tristeza del día a día, y, así, el vendedor de enciclopedias, ante esa lejanía de una belleza ideal, prefiere la contemplación de la realidad que también tiene los colores «rojo y tierra de Tiziano».

En otro poema, «Museo de Empúries» (*Primer frío*, p. 431), Joan Margarit vuelve a recordar la luz de lo clásico: «Me creí lo de Grecia. Los símbolos me atraen / como el brillo del agua atrae al cuervo. / Con fragmentos de estatuas, de poemas, / ¿Cómo pudimos componer tal gloria?». Poco es lo que queda de la cultura griega, «algún tema como el de la muerte»; esa misma cultura que es el mito con «la misma luz de hoy». El ayer y el hoy se funden en la existencia de una luminosidad común que siendo cotidiana se transforma en mítica. Esta última consideración asimila perfectamente el pasado con el presente; es una actualización del mito pues perdura en cada existencia: «Todos los días tienen su luz mítica / incluso los que acaban derrotados, / durmiéndonos delante de la televisión».

El mito no sólo es el ayer, también es el hoy. El pretérito glorioso de las estatuas griegas, de los mármoles antiguos, es el polvo que queda; no espera otro futuro a este presente que se tiñe de melancolía: «sucederá lo mismo conmigo y las palabras: / ellas serán mi polvo, las palabras».

La recuperación de la mirada hacia el pasado griego, es una breve bocanada que permite seguir vivo en el presente y, a la vez, hace patentes las bellezas del momento preciso en que nace el poema. La observación de lo griego nos conduce directamente a «Helena» (*Edad roja*, *Primer frío*, p. 205). Joan Margarit se sitúa en la Guerra de Troya. No hay ninguna voluntad de arqueologismo ni de ironía transgresora con el mito. El tema del tiempo es el que alumbra «Helena» como muchos otros poemas de *Edad roja* o de *Los motivos del lobo*. «Helena» expresa existencialismo desde un pasado que tiene la excusa en el mito troyano pero que realmente se refiere a lo más puramente vital del poeta, «cuando el joven que fuiste está muy lejos».

La consciencia de esa lejanía, con el dolor por el paso del tiempo y la nostalgia, hacen que el pasado se cubra de una pátina negativa expresada en frases como «El ayer es tu infierno», «cada instante en el que, sin saberlo, te has perdido» o «el amor es venganza del pasado». Negatividad que permanece más allá de que ese tiempo anterior sea «también cada instante en el que te has salvado». El poeta finge dirigirse directamente a un tú, que es París, proyección de sí mismo en un momento central de su existencia, el de la edad roja. El amor, que podía salvar la contemplación melancólica de la vida transcurrida, es simplemente una «venganza del pasado». Un sentimiento que está relacionado con una guerra perdida y comenzada a causa de una mujer. Pero no hay que buscar ese conflicto en el exterior pues está «en la Troya que llevas en ti mismo». Con tal afirmación queda patente el carácter existencialista de «Helena». ¿Quién es Helena? Los sueños perdidos de una vida. Pero al igual que sucediera con ese vendedor de enciclopedias que se refugia un instante de lo gris en la contemplación de imágenes griegas para acabar viendo que, realmente, los colores de Tiziano se encuentran en el

paisaje de todos los días; de igual manera que en ese «*Primum vivere*», en «Helena» también hay un margen para la esperanza que se asienta en la contemplación épica de la vida pues «Helena es todos los sueños que la vida / se ha ido apropiando. Defiéndela con valor / por última vez, desarmado». Helena son los sueños que hacen que una biografía merezca la pena, es la existencia misma.

En *Los motivos del lobo* leemos otro poema que también tiene como referencia el mito de Troya, liberado de todo culturalismo pues lo que realmente interesa a Joan Margarit en este poema –como en la mayoría de los que aquí se mencionan– es trasladar su sentir, relacionado con el paso del tiempo y las sensaciones que ello origina, a una época pasada; así en el poema «Fabuloso lugar» (*Los motivos del lobo*, p. 47) después de un recorrido por lo que un día fuera Troya y ahora sólo es «ruinas de sueños», «montones de arcilla roja» que el viento mueve, los trozos de muralla, después de todo eso, los cuatro versos finales nos dan la clave de por qué estas ruinas son convertidas en tema para un poeta interesado en el paso del tiempo: «Ahora empieza para mí la *Iliada*, / sin mito alguno porque, a cierta edad, / de la épica sólo se conservan / estratos del fracaso en la mirada».

A *Luz de lluvia*¹⁴ (1987) pertenece «Ulises en aguas de Ítaca» (*Primer frío*, p. 121). Este poemario es importante en la trayectoria creativa de Joan Margarit, un primer escalón que aproxima hacia la fase central de su poesía (*Edad roja y Los motivos del lobo*). En «Ulises en aguas de Ítaca» está presente ese símbolo continuo en la obra de Joan Margarit: la isla, en un verso que se repite a manera de cantilena: «Vas llegando a la isla». Ese tú que va llegando es Ulises, pero también es el poeta. «Ulises en aguas de Ítaca» utiliza como excusa argumental un momento especial en la vida mítica del héroe, cuando ya está alcanzando Ítaca después de una ausencia de veinte años plagados de aventuras. Indudablemente, no es este uno de los fragmentos más emocionantes de la *Odisea*: con un Ulises que es depositado por los feacios en la isla, mientras duerme; al despertar duda incluso del lugar en el que se encuentra hasta que Atenea se lo descubre. El arribo a Ítaca de Ulises alcanza gran importancia en el poema «Ítaca» de Cavafis, con el cual Joan Margarit comparte la utilización de un vocativo, aparentemente dirigido a Ulises, pero que va mucho más allá. No nos encontramos ante una poesía culturalista anclada en una historia mitológica. Ese vocativo «tú, Ulises», que aparece en

¹⁴ Al escribir sobre esta obra, MORANTE (*Op. Cit.*, p 53) trata de las influencias que pueden encontrarse en esta fase de la poesía de Joan Margarit: «El legado intelectual aporta acreditados referentes: Ulises y parte del compendio nominal de la *Iliada*, Platón, Parménides... Asimismo, están influencias canónicas como Baudelaire, Rainer María Rilke, Rupert Brooke, Kavafis, Pavese o Jorge Luis Borges, cuyas siluetas desencadenan consideraciones sobre la estela del tiempo y sus efectos».

el poema de Joan Margarit se descubre como una figura retórica en el momento en que Ulises se convierte en una mera creación ficticia de la mente de Homero. ¿Quién, pues, es aquí Ulises? Es el poeta que habla consigo mismo en un intento de advertir el nihilismo que conlleva la vida. Esta negación de una realidad vital, de la cual hay que advertir a Ulises, de la cual el mismo poeta ha de tomar conciencia, se plasma continuamente a lo largo de los versos en la presencia de un campo semántico relacionado con lo mítico, con lo soñado, en definitiva, con aquello que no ha existido. La experiencia vital que nace de mirar la existencia es que vivir y azar son una misma cosa. Esa es la enseñanza que se extrae del deambular de Ulises.

En este poema uliseico, se encuentra una de las metáforas frecuentes que Joan Margarit utiliza en su poesía para expresar el paso del tiempo; el agua que fluye en las olas que golpean la costa de Ítaca, como el tiempo que bate contra la *Odisea*. ¿Todo lo transforma el tiempo en nada? El polvo en el que se ha convertido el arco, el telar y el sudario que Penélope teje para Laertes. Igual que el tiempo hace ficción en algo que no fue, pues Ulises es nadie, simplemente salvado en el sueño de un poeta ciego. La expresión del tiempo en el peregrinar odiseico, en la misma llegada de Ulises a una playa en la que desembarca solitario, está repleta de conceptos negativos: «Nadie tejió nunca tu ausencia. Nadie vino tampoco a destejer tu olvido».

Versos que recuerdan las negaciones absolutas que encontramos en algunos poemas del ciclo de Bronwyn de Juan Eduardo Cirlot, ejemplificadas en el significativo verso «Donde nada lo nunca ni»¹⁵. Abundan en este poema de Joan Margarit los elementos de carácter negativo: el polvo que fue el arco, el telar y la pieza tejida por Penélope, las sombras de un sueño son los pretendientes; nadie, ausencia. Ulises es nadie y la metáfora que él mismo inventó para salvar a los suyos y a él mismo de Polifemo se transforma en una realidad; las gaviotas que llenan la playa en la que desembarca no se mueven, ni Ulises deja huellas pues «tú no existes: eres la leyenda». Una leyenda que, como todas, pudo tener algo de verdad. Joan Margarit adquiere el rol de un filólogo tradicionalista que bucea en el pasado, buscando señales de sus personajes. Un posible Ulises murió en Troya y fue llorado por una mujer, pero no es esa la realidad que importa, pues hubo un poeta ciego que salvó a Odiseo; un Homero que también es un mito. En la leyenda del *Illo tempore* se narra el momento genésico de una historia: «cada vez que rompe el alba / un

¹⁵ENRIQUE GRANELL TRÍAS, *Donde nada lo nunca de Juan Eduardo Cirlot: una cartografía de la nada*, «Er. Revista de filosofía» 24-25, 1999, pp. 207-222; ENRIQUE GRANELL TRÍAS, <*Donde nada lo nunca ni*> de Juan Eduardo Cirlot, «Ínsula. Revista de Letras y Ciencias humanas», 638, 2000, pp. 20-24.

solitario Ulises desembarca». Es en ese punto final del poema en el que Ulises alcanza su trascendencia, no necesita de actualizaciones, porque explica la vida de cada hombre.

El tema uliseico en la poesía de Joan Margarit también está presente en el poema «El desprecio de Calipso», en *Edad roja* (1990) (*Primer frío*, p. 215). Los personajes femeninos de la *Odisea* se representan con un atractivo especial en la poesía contemporánea. El mismo Homero describió de una manera más sentida esos personajes cuya existencia no puede pasar desapercibida para el lector de la *Odisea*: Penélope, Calipso, Circe, Nausícaa, Helena. Hay en este poema dos versos que explican el motivo por el cual los mitos siguen vivos, son totalmente necesarios pues «habrás perdido la dignidad si pierdes / la hospitalaria luz del mito».

Ante lo horrible, lo vacío, la no existencia de la vida cotidiana, sólo cabe la salvación en el mito. Joan Margarit coincide con la afirmación de la necesidad de la mitología que subyace a lo largo de la obra del más importante mitólogo del siglo XX, Joseph Campbell¹⁶. Y en ese ámbito es donde cobra su total justificación la representación que en este poema se hace de Calipso. La expresión de su divinidad viene dada en la altivez que muestran sus palabras. Los cuatro primeros versos son bastante significativos. Su amor es tan absoluto que no puede ser entendido por un simple mortal, aunque ese mortal sea el más sagaz de los aqueos. Ante ese amor absoluto, que brinda una vida inmortal de felicidad, las proezas del héroe serían gestos vulgares que nada significan. Calipso es la luz del mito, lo único que puede salvar de la pérdida de una vida cuando «los perros devoran tus días», o ya ha llegado el momento de la edad roja. Ante todo lo que ofrece Calipso, Ulises, que pasa por ser el más inteligente de los griegos, se comporta de una manera estúpida por su desconfianza, pues sólo en el amor, en el sexo de una diosa se hace posible lo trascendente, la vivencia de la inmortalidad. Por ello, de los tres amores de Ulises, más allá del matrimonio y más allá de Ítaca, el de Calipso es el más absoluto. La estupidez de Ulises, que dejan entrever las palabras de Calipso, radica en que no entiende y cambia todo lo que le ofrece la diosa «por las monedas viles del pasado».

Las virtudes épicas que han caracterizado a Ulises desde su presencia ante los muros de Ilión no le servirán; el valor acabará y permanecerá la astucia, pero esta no será nada cuando el héroe, en la edad roja, descubra que donde realmente hubiese querido estar era en la isla de Calipso, pues allí no hay edad roja, ya que la muerte no existe, y el amor es inmortal. De nuevo volvemos a encontrar esa metáfora de la isla, tan importante en la poesía de madurez de Joan Margarit. La isla

¹⁶ JOSEPH CAMPBELL, *El poder del mito*, Barcelona, Emece, 1991. JOSEPH CAMPBELL, *Los mitos. Su impacto en el mundo actual*, Barcelona, Kairós, 1994.

de Calipso es el amor, el placer, la libertad, la inmortalidad. Al final del poema, el desprecio de Calipso –al fin y al cabo es el propio poeta el que le cede su voz- se transforma en un cierto matiz de esperanza, pues, quizá, Ulises pueda volver a encontrar la isla en su interior «La inventarás, entonces: junto a una mujer / cansada de aventuras, sólo dentro de ti / podrás hallar mi costa abrupta». Palabras de consuelo para la desesperación del héroe, pero también manifestación de la soledad total en la que queda Calipso en su inmortalidad.

4. LUIS ALBERTO DE CUENCA¹⁷

A la hora de analizar el tema que nos ocupa en la poesía de Luis Alberto de Cuenca es necesario recordar los elementos que identifican el tratamiento del mito odiseico por este autor. Una faceta que en ningún momento hay que olvidar cuando se comenta la poesía de Luis Alberto de Cuenca es su dedicación a la investigación filológica¹⁸. Un aspecto que ha sido tratado frecuentemente por él, como filólogo, ha sido la mitología¹⁹, lo cual ha marcado el desarrollo de su poesía, tal y como señala Luis Muñoz en la introducción a su antología épica:

En su poesía, los mitos clásicos son requeridos y son representados en una suerte de apariencia inmortal, por otra parte, se dejan modificar y aceptan nuevas figuraciones. Y es a ellas, sobre todo, a quienes se dedica desde el punto de vista del lenguaje la poesía de Luis Alberto de Cuenca, a las figuraciones contemporáneas. A acuñar una imaginería, desarrollos argumentales, monedas de hoy. (*Doble filo*, p. 13)

El esteticismo, el culturalismo, el amor y el humor²⁰ son los otros elementos que configuran la poesía de Luis Alberto de Cuenca. Esta

¹⁷ Las ediciones utilizadas son: *El héroe y sus máscaras*, Madrid, Mondadori, 1991. *Album de lecturas*, Madrid, Huerga y Fierro, 1996. *Los mundos y los días. Poesía 1972-1998*, Madrid, Visor, 1999. *Doble filo. Antología*, Selección y Prólogo LUIS MUÑOZ, Madrid, Hiperión, 2001. *Sin miedo ni esperanza*, Madrid, Visor, 2002. *Vamos a ser felices y otros poemas de humor y deshumor*, Selección y prólogo de JAVIER LETRÁN, Lucena, 4Estaciones, 2003. *De amor y de amargura*, Edición de DIEGO VALVERDE VILLENA, Sevilla, Renacimiento, 2003. *Su nombre era el de todas las mujeres*, Edición de MANUEL LARA CANTIZANI, Sevilla, Renacimiento, 2005. *La vida en llamas*, Madrid, Visor, 2006.

¹⁸ Luis Alberto de Cuenca escribió la introducción para la *Odisea* en la colección «Clásicos Universales» de la Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1982.

¹⁹ Un ejemplo de ello es *El héroe y sus máscaras*, título en el cual está implícito el recuerdo de uno de los estudios mitológicos básicos: JOSEPH CAMPBELL, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

²⁰ «Si casi toda la poesía de Luis Alberto de Cuenca es de humor, antes lo es culturalista. Y dentro del vasto horizonte de Cultura que nos regalan sus versos, -sin desprenderse de la sencillez para no despeñarse en los acantilados de la pedantería-, los libros (de Homero a los tebeos) ocupan un lugar privilegiado en los anaqueles de sus preferencias artísticas» LARA CANTIZANI (Ed. *Su nombre era el de todas las mujeres*, Op. Cit., p. 18).

confluencia de factores tan diversos hace que en muchos momentos su lírica cobre un claro sentido paródico²¹ que, de alguna manera, contribuye a la actualización del mito.

De entre los diversos temas que están presentes en la poesía de Luis Alberto de Cuenca interesa destacar dos especialmente: el mar y la mujer, por la relación que se establece con el mito uliseico. El mar aparece tempranamente en «Marítima» (*Elsinore* (1972), *Los mundos y los días*, p. 22) donde sirve como término de comparación con la hermosura de un rostro mirado en alta mar. La visión que predomina en Luis Alberto de Cuenca es la del mar como espacio de aventura, en «Evocación de Francisco Salas, cosmógrafo» (*Elsinore*, *Los mundos y los días*, p. 38) mar, aventura y piratería²² transmiten la idea de libertad: «Rumbo a Jamaica todos los hombres son iguales» y las pulsiones que mueven al ser humano se simplifican: «sólo queda morir de fiebre o de alegría en las heladas / playas del misterio». La alusión a la vida pirata de Ulises es bastante sintomática pues nos da una clave de lectura de la *Odisea* más allá de la que podríamos suponer en un filólogo clásico, y poeta culturalista. La *Odisea*, para Luis Alberto de Cuenca puede interpretarse, también en clave de aventura.

Otro aspecto que interesa destacar en la literatura de Luis Alberto de Cuenca es la presencia de la mujer, con una importancia simbólica indudable. Es la madre tierra representada en «La Venus de Willendorf» (*El hacha y la rosa* (1993), *Los mundos y los días*, p. 179) o en «Preguntas a la diosa blanca» (*El hacha y la rosa*, *Los mundos y los días*, p. 181) con versos como los que siguen: «Continúas tan bella como entonces, / hace siete mil años, / cuando Europa era un templo que temblaba / en tu honor, Madre mía». En otros casos, esa diosa coincide con la mitología cristiana, así en «Ave María» (*Por fuertes y fronteras* (1996), *Los mundos y los días*, p. 298) «Bendita tú, María, entre todas las diosas / que habitan en el cielo de nuestro desamparo. / Y bendito sea el fruto de tu vientre».

La mujer aparece reflejada como un ser de la naturaleza representada en el color verde que la configura («La chica verde», *Por fuertes y*

²¹ «Los poemas de humor paródico suelen tener como punto de referencia motivos, formas o textos más o menos conocidos de la historia literaria que el poeta transforma generalmente mediante un proceso de degradación, de manera que el efecto cómico surja al contrastar la solemnidad originaria con la insolencia del texto mimético» LETRÁN (Op. Cit., p. X).

²² Luis Alberto de Cuenca se acerca al mundo de la piratería en *La piratería en la Antigüedad grecorromana* («Cuadernos Hispanoamericanos», 488, febrero de 1992, pp. 37-48, recogido en *Las máscaras del héroe*, Op. Cit. pp. 115-128); también hay que tener en cuenta diversas colaboraciones de este autor con los volúmenes publicados por la Editorial Renacimiento en su colección dedicada a la piratería «Isla de La Tortuga», un ejemplo de ello es el prólogo escrito para *Las mujeres piratas. Aventuras y leyendas del mar*, HENRY MUSNIK, Sevilla, Renacimiento, 2007.

fronteras, *Los mundos y los días*, p. 273)²³. También son muy frecuentes las mujeres brujas. «Cuando vivías en la Castellana» (*La caja de plata* (1985), *Los mundos y los días*, p. 114) es la metáfora del veneno en una mujer perfumada. A *La caja de plata* pertenece «Urganda la Desconocida» (*Los mundos y los días*, p. 119), que actualiza, hacia un erotismo culturalista, a la maga del *Amadís de Gaula*. «La de entonces. Sin medias. Va desnuda / debajo de un exótico impermeable / que finge ser la piel de un tigre». Pero el poema en el cual Luis Alberto de Cuenca capta totalmente la esencia de esa mujer hechicera es «Sobre un poema de Baudelaire» (*El hacha y la rosa*, *Los mundos y los días*, p. 232)

La mujer, entretanto, con su boca de fresa,
retorciéndose como serpiente entre las brasas,
colmando con su pecho los hierros del corsé,
recita estas palabras impregnadas de almizcle:
“Tengo los labios húmedos y conozco la ciencia
de olvidar en el fondo de un lecho la conciencia.
Seco todos los llantos con mis senos triunfantes,
reír hago a los viejos con risas infantiles.
¡Y para quien me vea desnuda y sin mis velos
soy la luna y el sol, las estrellas y el cielo!
Soy, mi querido sabio, tan erudita en goces,
cuando sofoco a un hombre en mis temibles brazos,
o cuando ofrezco el pecho a crueles mordiscos,
tímida y libertina, y frágil y robusta,
que sobre esos colchones que de emoción me pasman
los impotentes ángeles por mí se perderían”.

No ha de extrañarnos que el mundo de los héroes griegos esté presente en la poesía de Luis Alberto de Cuenca: en él confluyen sus intereses como filólogo investigador, el mar como espacio de aventura y la riqueza de la tipología femenina: Helena, Penélope, Calipso, Nausícaa, Circe. Todas ellas actualizadas en un momento u otro de la obra de este poeta. Tal presencia es temprana. En *Elsinore* (1972) encontramos a Perseo (*Los mundos y los días*, p. 30), a las Nereidas (*Los mundos y los días*, p. 32) y a los lotófagos (aunque no sean los del país que visitó Odiseo), «si el lotófago sueña países lupercales» (*Los mundos y los días*, p. 43). En *El hacha y la rosa*, «El juicio de Paris» (*Los mundos y los días*, p. 171) es un poema de reconstrucción en tono cercano a lo popular con una clara voluntad de apartarse de lo épico, tanto en la descripción de las diosas: «Las tres diosas se contonean / recién lavadas y peinadas / cada una con un espejo / que dice: Tú eres la más hermosa», como

²³ Manuel Lara Cantizani también escribió un poema dedicado a la mujer verde, representación de esa fuerza de la naturaleza «Verde» (*Yo maté al cisne* (1994), *Isla desierta*, p. 24).

en la llegada al escenario del mismo Paris «llega Paris a la glorieta / silbando alegre tonadilla».

En «Zombies en la calle» (*El hacha y la rosa, Los mundos y los días*, p. 206) se representa una existencia tediosa, en el tiempo de las vacaciones de verano, cuando se hace necesaria la valentía de Gilgamés para salir a la calle; un mundo que se ha vuelto todavía más extraño al comportamiento heroico, pues «He vendido mi último ejemplar de la *Iliada*». En *Sin miedo ni esperanza* también aparece el tema poético de Troya. Es un recuerdo que surge cuando una mano roza un muslo («El roce de su mano», p. 22); en «Otelo, Mosca y Gloria» (p. 38) unos gatos recuerdan a la maga Circe; en «Celos» (p. 70), Luis Alberto de Cuenca menciona a la Helena de Estesícoro, poeta de Hímera, y en «Preguntas en el aire» (p. 87): «¿De verdad tienen alas las palabras de Homero?». Todas son presencias menores pero demuestran cómo interesa el recuerdo de los poemas homéricos en su obra.

La épica trasciende el tiempo de investigación de Luis Alberto de Cuenca, es una de las posibles salvaciones ante el desengaño de lo cotidiano, porque la época contemporánea es un mal tiempo para el heroísmo. En «Sobre un poema de Robert Ervin Howard» (*El hacha y la rosa, Los mundos y los días*, p. 234), Luis Alberto de Cuenca asimila lo heroico a Homero. Una existencia sin épica para un poeta del heroísmo, como en muchos momentos es Luis Alberto de Cuenca, es un mundo vacío. Sólo hay una salvación ante esa negativa visión de la existencia: el retorno de los héroes: «¿Volverán algún día los héroes de su exilio / dorado, allá en las islas, donde el sol no se pone? / ¿Dejará de reinar por doquiera el hastío? / ¿Morderá el polvo al fin tanta melancolía?». Puede haber momentos negros en la existencia, sin embargo, la literatura los salva al convertir al triste, al desengañado, en un héroe similar, en las palabras, a aquellos que vencían las iras de los dioses cuando los mundos de ambos eran uno mismo. La confluencia de amistad y literatura es el madero que conduce al naufragio a puerto seguro, así en «Encuentro del autor con Fernando Arozena» (*La caja de plata* (1985), *Los mundos y los días*, p. 105) en una situación de desamparo «dijiste del saqueo de Troya por los griegos, / de la sombra de Helena y del hacha de Hagen; / de abrazos que duraron un siglo, de Nausícaa / y del múltiple rostro del campeón eterno». El mundo ya no es épico, pero la amistad es la heredera de la fraternidad entre héroes y la literatura es esa isla apartada del mundo de cada día en la cual recuperar el ser, vencer la nostalgia y todos los males que conlleva la condición humana.

Más allá de esa recuperación de la épica como salvación, nos encontramos con la parodia, el humor ante lo serio, «pero ese humor no es sino la cara de una moneda cuya cruz, no lo olvidemos, es la desolación que da la lucidez»²⁴. En *Por fuertes y fronteras* (*El mundo y los días*, p. 254) hay un poema dedicado a Carlos García Gual, es «Teichoscopia»,

en él, Luis Alberto de Cuenca desarrolla ampliamente el tema de la guerra de Troya. Desde la muralla de la ciudad, después de nueve años de guerra, Príamo, el rey de Troya, decide enterarse por fin de quiénes son sus enemigos. Descuido que presenta bien a las claras el carácter bobalicón del rey, más evidente en la parte final del poema, en la cual, Príamo pasa a ser un tonto integral, totalmente pasivo y amanerado, engañado por las palabras de Helena, la cual retrata a los aqueos con palabras despectivas. La parodia no puede ir a más. El mundo heroico creado por Homero, puesto en boca de una mujer que interpreta la realidad como le interesa en cada momento. En la *Odisea* aparece una Helena de estas características durante la visita de Telémaco a la corte de Menelao.

¿Cuál es la visión que transmite de los héroes aqueos Helena la falaz a un Príamo estúpido? Agamenón, «un hombre insoportable, mal esposo y padre»; el rubio que está a su lado es «mi marido, Menelao, un idiota» que no comprende a las mujeres y mucho menos al tesoro que es Helena; la cual, tal y como se refleja en la *Odisea* no ha dudado en ningún momento en volver con él. Ayante es una «masa magnífica de músculos», «una bestia lujuriosa / y prepotente, un grandullón con menos / inteligencia que una lagartija». Ulises es reflejado en una etopeya que muestra sus características fundamentales: «Y ese otro de ahí, de firme pecho / y anchos hombros, que va y viene nervioso / por el campo, las manos a la espalda / como quien trama algo, ¿quién es él?».

La respuesta de Helena: «Odiseo de Ítaca, un fullero / de quien nadie se fía, un sinvergüenza». Cuando el «vetusto cerebro» de Príamo ha digerido toda la información recibida de Helena, decide que haber plantado cara a los aqueos era algo que debía hacerse.

Como es habitual en los poemas paródicos de Luis Alberto de Cuenca (aunque casi podríamos considerarlo como una característica general de su poética), al final de toda esta descripción hay una sorpresa. Nos hemos encontrado con una viperina Helena, con un Príamo idiota, con unos aqueos que reciben toda clase de calificativos, ¿qué hay de Paris? Paris, el escogido de la diosa, el representante de la civilización frente a la brutalidad de los aqueos, «¿Dónde estará Paris?»; la respuesta no puede ser más destructora «Imagino que en la peluquería / haciéndose las uñas y afeitándose». No es posible interpretar de un modo más paródico²⁵ el mundo homérico y a la vez decir lo que realmente se siente

²⁴ LETRÁN, *Op. Cit.*, p. II.

²⁵ Casi se podría afirmar que no existe mejor parodia literaria que esta que encontramos en el poema de Luis Alberto de Cuenca. «Para Bajtin, la parodia implica la creación de un sosia que <destrona> al héroe principal, la afirmación de un <mundo al revés>, como la sátira, parece estar unida en sus orígenes, a lo cómico carnavalesco, en el que cada uno de los valores jerárquicos tradicionales, se desacraliza, se escarnece y se der-

de los distintos personajes que configuran el universo de la *Iliada*. Es evidente que Luis Alberto de Cuenca habría tomado partido, y no para defender las murallas de Ilión, desde luego.

En *El hacha y la rosa (Los mundos y los días, p. 220)*, en el apartado «Perfiles literarios» e inmediatamente después del poema dedicado a Nausícaa, leemos «Helena: Palinodia», con una ironía que se acerca a lo visto en «Teichoscopia». El poeta finge la voz de Menelao, el marido de Helena. Comienzan sus palabras con una negación del mito: «No, no es verdad, amor, aquella historia». Paris es calificado como «Imbécil de rizos perfumados». Helena aparece representada como una expresión de lo lúbrico «con los ojos / clavados en el bulto que emergía / de entre sus piernas, y con las narices / saturadas de droga». Además de parodia, en este poema observamos la actualización que experimentan los mitos en la poesía de Luis Alberto de Cuenca en la referencia a la cocaína y «el yate de lujo» de Paris en el que Helena huye casi desnuda.

Más allá de estas alusiones al mundo homérico de la *Iliada* ¿qué encontramos referido a la *Odisea*? La importancia que Luis Alberto de Cuenca otorga a la *Odisea* queda patente en las siguientes palabras:

Todas las novelas del mundo en las que pasan cosas, cuyos personajes viajan y regresan, matan y mueren, odian, hacen el amor y preguntan, imaginan y traicionan, son la *Odisea*. Ulises u Odiseo, su protagonista, se hizo llamar Nadie para escapar de Polifemo, y no hay que ser un lince para darse cuenta de que ese Nadie es Todos, de que en su historia se refleja la historia del héroe de entonces, de ahora y de mañana, de que su relato es todos los relatos y su sueño todos los sueños (*El héroe y sus máscaras, p. 73*).

Evidentemente las preferencias de Luis Alberto de Cuenca van orientadas más hacia el mundo de la *Odisea* y de los aqueos, ejemplo de los valores más profundamente míticos de la aventura frente a los acomodados troyanos, más preocupados por el acicalamiento físico que por hacerse respetar en el mundo épico. Encuentra en la literatura homérica una actualidad indiscutible:

En la épica de Homero se encuentran ya y se aúnan todas las situaciones de vida que nuestro mundo puede contener; por eso sirvió de modelo y de prototipo para toda la épica posterior y sigue hoy sirviendo de paradigma insustituible para los novelistas de la imaginación y para los cultivadores de la épica fantástica (*Las máscaras del héroe, p. 87*).

rumba. En un sentido más amplio, se produce la parodia cuando la imitación consciente y voluntaria de un texto, de un personaje, de un motivo se hace de forma irónica, para poner de relieve el alejamiento del modelo y su volteo crítico», ANGELO MARCHESE, y JOAQUÍN FORRADELLAS, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1991, p. 311.

Como es comprensible, uno de los episodios de la *Odisea* que más interesan a Luis Alberto de Cuenca, al menos desde un punto de vista teórico (aunque ensayo y poesía están muy cercanos en la obra de este autor) es el de Calipso

Una aventura como la de Ulises y Calipso, celeberrima en la antigua Grecia, me parece emblemática para entender de qué manera la cultura helénica, a través de los mitos, quiso dar significación y valor a la existencia humana, presentando incluso los elementos negativos y dolorosos de ésta como dignos de aprecio y de deseo: ése es el sentido que tiene el episodio de Ulises en Oigia (*Las máscaras del héroe*, p. 55).

Calipso es la pasión de una diosa, y a Luis Alberto de Cuenca, poéticamente, le interesan más las aventuras de los humanos, pues al fin y al cabo permiten una actualización del mito más directo, por ello, la *Odisea* originará «Nausícaa» (*El hacha y la rosa, Los mundos y los días*, p. 219). El ambiente físico de «Nausícaa» es situado tanto espacial como temporalmente en el primer verso: «El mar de Homero ríe para ti». Más allá de ese comienzo, en palabras de López Rivera²⁶ se produce una desautomatización de los elementos descriptivos que nos conduce a la actualización

Aquí Ulises no es un héroe, ni Nausícaa quien lo ayuda tras la tempestad. La situación es totalmente cotidiana. Esta es una de las principales bazas con las que juega este poema: la unión de tradición y modernidad, o mejor, posmodernidad, debido a la fuerte carga irónica del poema, que por lo demás es una de las principales características en la poética de Luis Alberto de Cuenca.

Una situación cotidiana de la que cualquier lector querría ser testigo: «Te acodas desnuda en la baranda». El desnudo mitológico que ya aparecía en «Helena: Palinodia» y que es muy frecuente en las reconstrucciones de la antigüedad. Lo cotidiano es más lo que sigue, al menos en un ambiente de alta sociedad como el que se quiere reflejar: «con la copa / de néctar en la mano, mientras vienen / y van los invitados por la fiesta / que has dado en el palacio de tu padre». Soledad y belleza se aúnan en la figura de Nausícaa que sería definida en los siguientes términos por el mismo Luis Alberto de Cuenca: «Nausícaa es la más acabada encarnación de la gracia virginal, exuberante a la par que esquiva, tímida y audaz, transparente y oscura» (*El héroe y sus máscaras*, p. 92). En ese momento de soledad y belleza, con Nausícaa desnuda contemplando el mar de Homero, llega el hombre de su vida. Ese hombre es Ulises «una hermosa mezcla / de fortaleza y sabiduría». Nausícaa desea a Ulises y transmite ese deseo en cada poro de su piel, en los ojos, en los oídos que reclaman palabras de amor

²⁶ JUAN ANTONIO LÓPEZ RIVERA, (2003), *El contraste irónico en <Nausícaa> de Luis Alberto de Cuenca*, «Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos» VI. www.tonosdigital.com.

que sean un acicate para seguir viviendo, en el sexo: «Dueño mío, haz de mí lo que te plazca». Pero Ulises no se fija en las promesas de Nausícaa, «está aburrido de la fiesta» y «perdido en el recuerdo de su patria». ¿Sólo es eso lo que le aparta de los goces que le ofrece Nausícaa? Ulises ha amado a Calipso, poco es el placer que, a sus ojos, puedan brindarle los deseos de una princesa como Nausícaa.

En el último libro de poesía publicado hasta este momento por Luis Alberto de Cuenca, *La vida en llamas*, también está presente el mito de Ulises. Las primeras referencias se encuentran desde una mirada cinematográfica. En el poema «Die Nibelungen (1923-1925)» (p. 27), el poeta afirma «Ulises es Kirk Douglas»²⁷; y en «*Scarface* (1932)» (p. 29) dirá que «los gánsters / son para el siglo XX lo mismo que los héroes / de Homero para el mundo micénico». Indudablemente sigue prevaleciendo la visión del mito uliseico desde el punto de vista de la aventura.

La siguiente aparición de Ulises será en la parte dedicada a una forma métrica japonesa que está recuperando nuevos bríos en la actualidad occidental, se trata del haiku. En tres de los haikus contenidos en *La vida en llamas* se puede encontrar a Ulises. El primero de ellos (p. 63)

ULISES

Atado al mástil.
Las garras afiladas
de las sirenas.

Referencia clara, que no requiere comentario, al episodio de Ulises con las sirenas. El haiku, ante todo tiene que conseguir captar lo más vivamente un instante concreto que trasciende las palabras del propio poema mediante unas sugerencias que son vividas plenamente por el receptor, así como es la tortura que supone escuchar las voces de las sirenas, expresada en las garras afiladas.

Poco después podemos suponer una referencia a Ulises en el siguiente haiku (p. 71), casi un epitafio que seguramente habría sido del gusto de Odiseo

EL HÉROE

Vivió. Murió.
Supo ser nadie y todos
al mismo tiempo.

Recordemos ese famoso Nadie con el que se nombra a sí mismo Ulises para salvar a los suyos de Polifemo. Pero a la vez que nadie, Ulises, el héroe, es todos. Su capacidad proteica era favorecida por la misma diosa Atenea, engañadora como no hay dos. Ulises es nadie, pero

²⁷ Refiriéndose claro está a la magistral actuación de Kirk Douglas en *Ulises* (*Ulysse*, 1954, Mario Camerini).

también es el que inventa su historia en el palacio de Alcínoo y el que urde una trama para no ser reconocido cuando llega a la isla de Ítaca.

Finalmente el haiku (p. 73)

EN LA CORTE DE ALCÍNOO

La noche es larga
en la corte de Alcínoo.
Cuéntanos huésped.

El episodio de Ulises en la corte de los feacios parece interesar especialmente a Luis Alberto de Cuenca, puesto que también se ha referido a él en el poema «Nausícaa». Y Ulises contará el momento más interesante de la *Odisea*, convirtiéndose entonces en su propio aedo, en el poeta cuya voz se encarna en cada autor que retoma sus aventuras.

5. MANUEL LARA CANTIZANI²⁸

La poesía de Manuel Lara Cantizani arranca desde la vida cotidiana y la literatura. La primera en muchos momentos es interpretada como una épica desarrollada mediante un argumento con sorpresa final. El existir de cada día en la poesía de Lara Cantizani conlleva un concepto de aventura cuyo desenlace se acerca a lo antiheroico. Es el caso del poeta que muere en accidente al poco de perder la lentilla (*Isla desierta*, p. 97), el ejemplo del duatleta que recorre los campos de olivos con el riesgo de que le atrape un oso (*Isla desierta*, p. 103) o el viaje realizado hasta el Caribe sin salir del ámbito acogedor del propio hogar (*Isla desierta*, p. 109). La presencia de lo cotidiano como punto de comienzo de una mirada antiépica también se encuentra en el último libro de Lara Cantizani hasta el momento: *El invernadero de nieve*. Un ejemplo de cómo la realidad cotidiana se transforma en algo distinto es «La vida en llamas» (p. 57): «Entre sombrillas / dos labios extranjeros / arden el mar. / Fuego griego en los ojos / de hogueras sin bikini». El mar es un elemento imprescindible en *El invernadero de nieve*. Poemario que, por otra parte está organizado desde lo acuático: charcos, lagos y mares. El mar es nostalgia, deseo, el cuerpo desnudo, la luz y el fuego, un fuego griego que no puede apagarse sino tras haber consumido todo aquello que puede arder. La realidad desaparece y se transforma en un deseo sublimado.

En la existencia heroica del poeta, al igual que en la poesía de Luis Alberto de Cuenca, en Lara Cantizani también se refleja la mujer bruja que, como Circe odiseica, tortura al hombre. Una hembra que anda con tacones por sus venas, que le salta los ojos con la uña del dedo índice

²⁸ Las ediciones utilizadas son: *Isla desierta*, Córdoba, La Lámpara verde, 2001. *Incultura clásica*, Montilla, Aula poética Casa del Inca, 2002. *El invernadero de nieve*, Barcelona, DVD Ediciones, 2007.

y que vende su hígado en oferta como un «vulgar paté» (*El invernadero de nieve*, p. 81). En otros momentos, el mayor peligro que conlleva su existencia «siempre crepuscular / para mis besos; / indefinida, aulladora / y peligrosa loba de las calles / casi nocturnas» es la indiferencia (*La isla desierta*, p. 47).

El otro polo que orienta el desarrollo de la poesía de Manuel Lara Cantizani es la literatura la cual tiene la capacidad de cambiar de raíz la vida de «un probo funcionario / profesor de inglés, / asquerosamente puntual» el cual recibe un día como regalo el *Book of the thousand Nights and a Night* en edición de Richard F. Burton («Interrogación retórica», *La isla desierta*, p. 69); a partir de entonces su vida ya no podrá ser la misma: «Hoy ha vuelto a llegar tarde / y sus ojeras de oriente / las firma Shahrazad». En otros textos, la gran literatura religiosa del siglo XVI de San Juan de la Cruz y de Fray Luis de León es el instrumento para sublimar la realidad cotidiana («Rayos de luz tibia», *Isla desierta*, p. 23; «*Beatus Ille*», *Isla desierta*, p. 25). También puede ser *Tirant lo Blanc* (*Isla desierta*, p. 27) o José Cadalso (*Isla desierta*, p. 26).

La importancia de la literatura en el mundo poético de Lara Cantizani se hace patente en su libro *Incultura clásica*, una revisión de algunos mitos clásicos hacia la modernidad. El suplicio de Tántalo (p. 7) se interpreta como la dificultad que entraña el hacer un poema, la maldición de la literatura, que aleja de la vida, pues, al final acaba contemplándose el mundo exclusivamente desde los libros conocidos. Por las páginas de esta obra desfilan otros personajes mitológicos como Narciso, Endimión, Minotauro, Saturno devorando un yogur griego, Apolo. La mitología se verá interpretada desde el arte, lo cual dota a algunos de los poemas de *Incultura clásica* de un tono barroco innegable, acompañado de una mayor literaturización en la lectura del mito, es sobre todo el caso de «Homenaje a las fábulas mitológicas de Barahona de Soto».

El acercamiento a lo homérico en Manuel Lara Cantizani viene dado por dos poemas: «Preguntas de Laoconte antes de salvar a sus hijos de dos sierpes enviadas por la herida eterna de Juno» (*Incultura clásica*, p. 9) en el que se plantea el cambio de destino de Troya; y en «El que nada ve» (*Incultura clásica*, p. 12) donde aparece la figura de Homero.

Siguiendo con una de las líneas que hemos trazado al principio de la presente exposición, podemos considerar que Ulises puede ser interpretado como metáfora del escritor. Hay un momento en el que Lara Cantizani desarrolla la cuestión de la propia identidad en «Yo soy el otro» (*El invernadero de nieve*, p. 79). Ulises es el vate que afirma su inexistencia en esa paradoja de que «Yo» soy el «otro» en sus mentiras. La auto-etopeya que el poeta realiza en este texto nos sitúa en un plano totalmente alejado de lo épico. ¿Quién es el yo? El que no arriesga, acarrea leña, pero no enciende el fuego; corta pimientos en tacos irregulares para una paella que nunca hará y con arroz que se pasa; es el

pez payaso y el que mira al pez payaso, es el que, en definitiva, «ignora el dolor / del arpón de la aventura»; una imagen totalmente opuesta a aquella que asimila Ulises y poeta. Es una definición antiépica que nos permite acercarnos perfectamente al poema uliseico de la obra de Lara Cantizani: «Carta de Penélope a Circe» (*Incultura clásica*, p. 10).

Penélope en la tradición clásica es representada como un personaje pasivo más allá de la acción de tejer o deshacer el sudario de Laertes; indiferente ante las aventuras eróticas de su marido más allá del matrimonio. Sin embargo, de un modo u otro, todos los personajes femeninos de los poemas homéricos tienen una importancia indiscutible.

Se abre el poema con una alusión al agua, elemento configurador de las aventuras del héroe, pero que en este caso se puede interpretar desde la cercanía a lo simbólico, como expresión de lo femenino o de lo sexual. El agua en este poema es lo que separa a Penélope de Ulises; el agua representada en las olas, en las lágrimas, en la lluvia y el sudor de los cuerpos desnudos de Circe y Ulises amándose, todo es «demasiada agua», tanto en el espacio de la aventura en el que se desarrolla la odisea de Ulises como en el escenario de los sentimientos, ejemplificado en las lágrimas por la distancia y la ausencia y en el sudor de la pasión.

Lara Cantizani escoge un episodio de los amores de Ulises que permite la parodia mucho más que cualquier otro. Hay amor en la relación de Ulises con Calipso, aunque, más allá de las lágrimas, Ulises parta de la isla de Ogiya, renunciando a lo que durante siglos el hombre ha estado buscando: la inmortalidad –acompañada además de un amor alejado de todo desamparo. Hay dulzura y castidad en la manera de comportarse Nausícaa. Sin embargo, los vínculos establecidos entre Circe y Ulises son primarios. En la descripción de esta relación no hay ninguna referencia a sentimientos salvo los de posesión de Circe por Ulises como una forma de dominio.

Penélope, la fiel esposa en la distancia según la tradición, confesará en la carta a Circe ciertos acontecimientos que convierten el poema en una parodia. Para Penélope, el recuerdo de Ulises es un pensamiento insípido que se mantiene seco en la memoria. Telémaco, realmente, no es hijo de Ulises. Pensamiento que, por otra parte, tiene cierto eco de un momento de la *Odisea* (Canto I, vv 215-220), cuando Telémaco habla con Atenea, poco antes de abandonar Ítaca para ir a buscar a su padre: «De él nacido me dice mi madre, mas yo por mí mismo / no lo puedo saber: ¿qué mortal reconoce su sangre? / Bien quisiera ser hijo de un padre feliz al que hallara / la vejez disfrutando en mitad de sus propias haciendas, / mas mi padre es el más desdichado de todos los hombres: / de ese tal según cuentan nací, ya que tú me lo preguntas»²⁹.

²⁹ Traducción de JOSÉ MANUEL PABÓN, Op. Cit., p. 8.

Penélope sigue confesando una vida sexual tanto o más activa que la de Ulises. Ha olvidado los labios del que engendró a Telémaco, en realidad: «te seré sincera, amiga, / no sé bien quién lo engendró». Ahora tiene un nuevo amante. La parodia se completa al saber quién ocupa el lugar del héroe. Es, precisamente, el poeta que «ha escrito estos versos», que, además, admira a Ulises, sentimiento que Penélope no comparte.

El final del poema es característico en la obra de Lara Cantizani, abandona el ritmo serio que se ha podido mantener a lo largo de la composición. «Recuerdos a los cerdos». Y aquí la palabra «cerdos» está utilizada con una ambigüedad que aumenta la ruptura humorística, a la vez que nos dice de la ira contenida por Penélope a lo largo de toda la carta dirigida a Circe (un equívoco que también se encuentra en un verso anterior: «No los desilusiones, no seas bruja»). Sabido es que Circe transformaba en animales a los hombres; en concreto, a los compañeros de Ulises en cerdos, pero en el momento en que la bruja –técnicamente lo es- es dominada por Ulises (tras las indicaciones dadas por Apolo) sus compañeros recuperan su forma humana. De ahí esa ambigüedad tan significativa desde el humor, pues, al fin y al cabo, lo que está haciendo Penélope es utilizar la palabra «cerdo» en un claro sentido despectivo. La parodia es total: Penélope no ha sido sólo retratada con una moral antiépica alejada de la *Odisea*, también desde el comportamiento lingüístico ha bajado del pedestal de altiva reina de Ítaca.

VERDADES DE NOVELA: UN VIAJE “AL ALMA DE LAS COSAS”

ROSARIO RUIZ CASTRO
Granada

NO siempre la novela gozó del mismo prestigio, pero hoy para cualquiera resultaría ocioso preguntarse si en las grandes obras de este género hay algo valioso que aprender sobre la condición humana. Menos ociosa parecerá la pregunta si se formula en términos de qué hay de realidad en una ficción. Aunque “lo verdadero” y “lo real” están lejos de ser conceptos dóciles al pensamiento en general, y a los métodos de investigación en particular, no perdemos fácilmente la arrogancia cuando se trata de acotar ámbitos de conocimiento distintivos de los diversos gremios profesionales. A menudo esa estrechez nos lleva a contradecirnos alegremente: uno puede quedarse admirado de la agudeza con que muchas creaciones literarias hablan del ser humano y defender, sin embargo, que prestarles atención en ámbitos de formación que no sean los estrictamente literarios, resulta ocioso. Creemos estar más cerca de “la verdad” o de “las verdades” habiendo conformado parcelas del saber que son prácticamente impermeables las unas a las otras, y con esa convicción asentimos de mala gana y con una mirada de altiva condescendencia a todo aquello que pretende enseñarnos algo desde lenguajes que nos parecen extraños al nuestro. No estamos por la labor de abrir puertas a lo que fácilmente miramos como “saberes endebles”, especialmente cuando hablamos desde dominios con pretensiones científicas y cuando aquello que quiere ser oído procede, para colmo de males, del “festivo” territorio de la ficción literaria.

Solía decir Nabokov que la palabra ‘realidad’ sólo significa algo cuando va entrecomillada. Quizá sea esta especie de saludable ironía lo que con menos dramatismo predisponga a la humildad intelectual que no tenemos cuando hablamos de conocimiento útil o ejercemos de fanáticos de alguna especialidad. Dicho lo cual, si con algún respeto queremos escuchar desde la ciencia y sus aledaños las verdades que se fraguan en las obras literarias, se ha de aceptar que en su terreno las verdades no son nunca establecidas ni certificadas, sino sólo, como ocurre con el arte, “vislumbradas”. A la ciencia, por supuesto, no le entusiasma esa especie de atmósferas tenues, donde un bisturí no puede hacer cortes limpios, por más que tengamos sabido que la incertidumbre no es un accidente, sino un rasgo natural de la existencia. Asumirlo sería estar dispuesto a

lidiar honestamente en todos los terrenos con esa incertidumbre, pero hace falta el nervio intelectual de un Unamuno, por ejemplo, para saber apreciarla y apasionarse con ella:

“¿Y para amar algo, ¿qué basta? ¡Vislumbrarlo! El vislumbre; he aquí la intuición amorosa, el vislumbre en la niebla. Luego viene el precisarse, la visión perfecta, el resolverse de la niebla en gotas de agua o en granizo, o en nieve o en piedra. La ciencia es una pedrea. ¡No, no, niebla, niebla! ¡Quién fuera águila para pasearse por los senos de las nubes! Y ver el sol a través de ellas, como lumbre nebulosa también.”¹

En lo que sigue daremos nuestro particular paseo por la niebla y miraremos brevemente algunas de esas verdades “evanescentes” que sólo producen las grandes novelas y que “escapan siempre a los descriptores científicos de la realidad.”²

Saber que el ser humano tiene formas literarias de soñarse, proyectarse y entenderse en esos sueños; que en esas ficciones encara el enigma que es su vida con dignidad y gallardía no siempre tan presentes en sus férreas realidades; que pone en juego los mundos morales que lo sostienen por medio de ese *alter ego* que es todo gran personaje, llevándolo por delante hacia el terreno que nosotros todavía no pisamos; que puede apoderarse, en fin, de la mirada de aquellos que consigue seducir con sus ensueños, y otras cosas de semejante calibre y semejante sutileza, son del tipo de verdades que los grandes novelistas cuecen y sazonan en sus escritorios. A nadie que presuma de buen olfato para el espíritu humano pueden dejarle indiferente.

LA LIBERTAD DE “VIVIR MÁS”

Escribe Vargas Llosa que *toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente*³, donde mentir significa fracasar en el intento de producir una ilusión que podríamos calificar de “verosímil”, en tanto que es capaz de representarnos simbólicamente y bajo nuevas luces las cosas que nos pasan. La verdad de la novela es primeramente de orden estético, y en la belleza de su mirada se juega el éxito que persigue de despertarnos de algún letargo, de esclarecer la opacidad de nuestros ojos para el relieve oculto de ese personaje plano que todos interpretamos cuando la fantasía está subyugada. Por eso el gran novelista va desde su experiencia a la nuestra como un magnífico hechicero, capaz de hacer

¹ M. de Unamuno, *Niebla*, Madrid, Cátedra, 2005, pg. 123

² Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, Barcelona, Seix Barral, 1990, pg.15

³ *Ibidem*, pg 10

productivas en nuestro fuero interno hasta las cosas en que no vemos más que insignificancias. De lo que hace la novela con la experiencia hablaba Henry James (1843-1916) de este modo:

“La experiencia no es nunca limitada, y no es jamás completa; es una sensibilidad inmensa, una especie de enorme tela de araña de los más finos hilos de seda suspendida en la cámara de la conciencia, y que capta en su tejido todas las partículas llevadas por el aire. Es la atmósfera misma de la inteligencia; y cuando ésta es imaginativa, y más aún cuando ocurre que es la de un hombre genial, atrae hacia sí los más débiles asomos de vida, convierte las vibraciones mismas del aire en revelaciones.”⁴

Tales revelaciones son especialmente resonantes cuando dan en los blancos que definen nuestro ser como individuos; cuando son formas del pensamiento y el sentimiento, que aun viniendo de una vida ajena que es la del personaje literario, parece, sin embargo, que ya las tuviéramos agazapadas dentro. Esto indica que para encontrar verdad en la novela hay que atreverse a ser “otros” por un tiempo y a volver con sus aromas a nosotros mismos. Y que en esos regresos suceden descubrimientos, se despreza la rebeldía, pugna el deseo por sus derechos negados, vislumbramos las carencias de nuestro ser incompleto que ahora goza y padece los efectos de ser libre, pues la novela regala un pasaje en primera clase para viajar por las almas de “otros” que tarde o temprano se nos parecen mucho, y en dicho viaje no tenemos restricción para pensar ni sentir. Si alguien piensa que esa misma libertad se tiene siempre, se equivoca. Sólo a aquello que tiene las calidades del sueño y la fantasía le dejamos de tal forma buscar verdad en nosotros, y una buena novela sabrá administrar sabiamente esos ingredientes de modo que esas verdades se nos den a conocer:

“Todo lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo. La obra del escritor no es más que una especie de instrumento óptico que ofrece al lector para permitirle discernir aquello, que sin ese libro, él no podría ver de sí mismo. El hecho de que el lector reconozca en sí mismo lo que dice el libro es la prueba de la verdad de éste.”⁵

Recordemos, por ejemplo, a Stendhal mostrándonos con lujoso detalle los esforzados trabajos que Julián Sorel realiza sobre su carácter con tal de no pasar por pusilánime ó mediocre en una sociedad decimonónica que a las prebendas del rango social adjunta hieráticas maneras de sentir y comportarse. Descubrimos aquí cómo opera la tiranía del

⁴ “The art of fiction”, en *Partial Portraits*, 1884

⁵ Marcel Proust, cf. en Milan Kundera, *El telón*, Tusquets, Barcelona, 2005, pg. 119

orgullo auto-impuesto, cómo inunda el espacio que va de la imagen social a la intimidad de las relaciones y qué sacrificios le hace de esta forma el ser humano a su propia dicha:

“...hasta en los momentos más dulces, víctima de un extraño orgullo, pretendió seguir desempeñando el papel de un hombre acostumbrado a subyugar a las mujeres. Hizo los más increíbles esfuerzos para estropear lo que había de amable en él. En vez de estar atento a los arrebatos que su amor provocaba y a los remordimientos que realizaban su intensidad, la idea del *deber* no dejaba de estar presente a sus ojos. Temía sentir un espantoso remordimiento y hacer el ridículo si se apartaba del modelo ideal que se había propuesto seguir. En una palabra, lo que hacía de Julián un ser superior fue precisamente lo que le impidió gozar debidamente de la felicidad surgida bajo sus pasos. Era como una jovencita de dieciséis años, con unos colores encantadores y que, sin embargo, para ir al baile se da colorete.”⁶

Sorel “vivía” en el siglo XIX pero lo que nos muestra de él Stendhal es también cosa nuestra. Podemos saber algo de lo que es el orgullo, el amor, el “deber” de representar un modelo, etc., pero sólo una gran novela puede hacer con esos hilos un encaje soberbio en que la belleza es inseparable del poder de alumbramiento y de persuasión.

La misma libertad que pide el escritor para escribir sus novelas, le hace falta al lector para leerlas. Por tanto, la novela requiere espectadores de espíritu libre, dispuestos a tocar fondo en sus adentros y a dejarse conmover zonas oscuras y cerradas a las que curiosamente sólo puede asomarse un personaje ficticio: ése —o esos muchos— que parece haber nacido para hablarnos a nosotros y encarnarnos lo que somos y no creíamos ser, lo que queremos ser y no somos. Hay que ser libre para querer indagar en las cosas para las que nuestra existencia ordinaria es casi siempre chata y corta de miras, y dejar que esas “vivencias” hagan su trabajo interno a fondo perdido, sin garantías de certidumbre o de restauración. Ese es el precio de escuchar atentamente las verdades de novela, pero también el premio, pues lo que quizá en primer lugar debiéramos amar en las ficciones literarias como una verdad preciosa es la ofrenda de otras vidas que ensanchan la nuestra, respondiendo con muchos bienes al abandono en que nos dejan los sueños, obligados a asumir con resignada tristeza que la vida no le da a nuestros anhelos más que el tiempo de empezar:

“Sueño lúcido, fantasía encarnada, la ficción nos completa, a nosotros, seres mutilados a quienes ha sido impuesta la atroz dicotomía de tener un sola vida y los deseos y fantasías de desear mil”⁷

⁶ Stendhal, *Rojo y negro*, Cátedra, Madrid, 2003, pgs 157-158

⁷ Vargas Llosa, op, cit. pg. 15

Más allá del relato de los hechos humanos y de la historia colectiva está la ficción, componiendo, como dijo Balzac, "la historia privada de las naciones", a saber, las fructíferas mentiras que aclaran lo que escapa al relato de los hechos, las biografías y los anuarios: la historia de lo que hubiéramos querido y cómo, la historia del derecho a "vivir" vicariamente nuestros sueños y a rebelarnos contra la insuficiencia de nuestras realidades. He aquí, pues, una clase de "verdad" que hace buena la mentira de lo ficticio:

"...lo que somos como individuos y lo que quisimos ser y no pudimos serlo de verdad y debimos por lo tanto serlo fantaseando e inventando- nuestra historia secreta- sólo la literatura lo sabe contar."⁸

SABIDURÍA EXISTENCIAL

Hablando de lo que estima como el más valioso cometido de la novela, Kundera refiere en su último trabajo⁹ uno de los momentos de la extensa correspondencia que Flaubert y la escritora George Sand, –pseudónimo de Aurore Dupin (1804-1876)– mantuvieron durante muchos años. Es en respuesta a ciertos comentarios de Sand sobre la obra de Flaubert como éste manifiesta lo que es su afán como escritor, a saber, "llegar al alma de las cosas". Vale la pena rescatar algunos fragmentos de esa correspondencia puntual, para entender de dónde surge tan lapidario pensamiento sobre el arte de escribir novelas.¹⁰

Carta de George Sand a Flaubert (18 y 19 de Diciembre, 1875)

"(...) ¿Cuál es nuestro próximo movimiento? Para ti, DESOLACIÓN, por supuesto, y para mí consuelo. Yo no sé de qué dependen nuestros destinos [en referencia a los personajes]; tú los ves pasar, los criticas, te abienes de hacer un juicio literario sobre ellos, te limitas a representarlos, con un meticuloso y deliberado ocultamiento de tus sentimientos personales. Sin embargo uno los ve muy claramente a través de tu narración, y entrísteces a la gente que te lee. A mí me gustaría hacerlos menos tristes. No puedo olvidar que mi propia victoria personal sobre la desesperación fue resultado de un esfuerzo de mi voluntad y de un nuevo modo de comprensión totalmente opuesto al que tenía antes.

⁸ Ibidem, pg.20

⁹ *El telón*, op. cit.

¹⁰ Los siguientes fragmentos están tomados de la traducción inglesa de la citada correspondencia, publicada con el título *The George Sand-Gustave Flaubert letters* en el año 1921 (Traducción de A.L McKenzie). Se puede consultar en la página web de "Project Gutenberg Literary Archive Foundation", (E-text n° 5115)

Sé que rechazas la intervención de la doctrina personal en la literatura. ¿No es así? ¿No es esto más bien una falta de convicción que un principio estético? Uno no puede tener una filosofía en su alma sin que esta aparezca. No tengo un consejo literario para darte (...) yo sólo creo que ellos [los amigos literatos de Flaubert] y tú especialmente, carecéis de una visión amplia y definitiva de la vida. El arte no es mera pintura. Más allá de ello, la verdadera pintura está llena del alma que sostiene el pincel. El arte no es sólo crítica o sátira. Estas sólo representan una parte de la verdad.

(...) Creo que tu escuela no se preocupa por la sustancia, y que habita demasiado la superficie. En virtud de la búsqueda de la forma, la sustancia se empobrece. Conduce por sí misma a los hombres de letras. Pero no hay hombres de letras propiamente hablando. Ante todo uno es un hombre. Uno quiere encontrar un hombre en la base de cada historia y cada hazaña. Este era el defecto de *La Educación sentimental*, sobre el que tanto he reflexionado preguntándome por qué era tan general el desagrado en una obra tan sólida y tan bien hecha. Este defecto era la ausencia de ACCIÓN de los personajes por sí mismos. Ellos se sometían a los acontecimientos y nunca los dirigían. Creo que el principal interés de una historia es lo que tú no querías hacer. Yo en tu lugar intentaría lo contrario; justo ahora que te estás sumergiendo en Shakespeare estás haciendo bien. Él es el autor que obliga a los hombres a abordar los acontecimientos, los hace observarlos, sea para bien o para mal, los acontecimientos son conquistados siempre. En sus obras, los hechos son agarrados por el cuello.

La política es ahora una comedia. Hemos tenido tragedia, ¿acabaremos en la ópera o en la opereta? Leo mi periódico atentamente cada mañana, pero desde ese momento, me es imposible pensar o interesarme en ello. Todo es absolutamente vacío de ideales y por tanto no puedo hallar interés en las personas implicadas en tal lavadero. Todos ellos son esclavos de los hechos porque han nacido esclavos de sí mismos.”

Respuesta de Flaubert a George Sand (Diciembre 1875)

“(...) No estoy seguro de entenderte. Yo estoy constantemente intentando ensanchar mi mente y trabajo desde la sinceridad de mi corazón. El resto no depende de mí.

No disfruto construyendo ‘desolación’...pero no puedo cambiar mis ojos. Respecto a mi falta de convicciones, por desgracia me ahogo en mis convicciones. Reviento de rabia y de indignación reprimida. Pero, según la idea del arte que tengo, creo que el artista no debería manifestar nada de sus propios sentimientos, y no debería aparecer más en su obra de lo que Dios aparece en la naturaleza. El hombre no es nada, la obra lo es todo. Este método quizá concebido erróneamente, no es fácil de seguir. Y, al menos para mí, es una especie de sacrificio constante que estoy haciendo al buen gusto. Debería estar

de acuerdo con decir lo que pienso y poner a Mr. Flaubert de relieve sobre las palabras, pero ¿qué importancia tiene dicho caballero?

Creo como tú que el arte no es sólo crítica y sátira, y más aún, yo nunca he intentado a propósito lo uno o lo otro. Yo siempre he intentado penetrar en el alma de las cosas y atender a las grandes generalidades, y me he apartado a propósito de lo accidental y lo dramático. ¡Ni monstruos ni héroes!

(...) la gente que yo frecuento y que tú llamas "cultivados", los desdengo a todos ellos, y ellos no se inquietan lo más mínimo por lo que a mí me atormenta. Yo considero como muy secundarios los detalles técnicos y la exactitud de los lugares, la localización histórica y precisa de las cosas. Yo estoy buscando sobre todo la belleza que mis compañeros también buscan, pero lánguidamente. Los veo insensibles cuando yo estoy arrasado de admiración o de horror. Me desmayan las frases que a ellos les parecen muy corrientes.

(...) *Yo carezco de una visión amplia y bien definida de la vida.* Tienes mil veces razón, pero ¿por qué debería ser de otro modo? Esto es lo que te pregunto. Tú no alumbras mi oscuridad con metafísica, ni la mía ni la de cualquier otro. (...) no le veo sentido hoy a establecer un nuevo principio mucho más que a respetar los viejos. Por tanto, busco sin encontrar la idea de la que las demás deberían depender. Mientras tanto, me repito lo que Littré me dijo un día: *"Ah, amigo mío, el hombre es un compuesto inestable y la tierra un planeta inferior."*

El esfuerzo de Flaubert es el de representar la vida, tal como flota en su época, con los pardos reflejos de lo anodino y lo vulgar. George Sand le reclama que vista de seda ese paisaje, que ponga en los personajes destellos de dignidad o heroísmo..., que nos consuele, en una palabra. Pero eso no es llegar "al alma de las cosas". Henry James decía comprender sólo una clasificación de la novela, a saber, la de la que tiene vida y la de la que no la tiene¹¹; se mantiene en pie la novela que es capaz de captar "el ritmo extraño e irregular de la vida"; en la novela "sentimos que estamos tocando la verdad en proporción a cómo vemos la vida, sin arreglos previos, en lo que ella nos ofrece", de modo que todo arreglo previo, todo ajuste al convencionalismo será en el arte literario una impostura.

Precisamente porque en ella no hay arreglo previo, la novela enfrenta la existencia como lo que es, es decir, como un enigma. Ese no tener "una visión amplia y definida de la vida" que Sand le critica a Flaubert es, sin embargo, tierra fértil para la gran novela, que, como apunta Kundera, parece estar diciendo al lector *"las cosas son más complicadas de lo que tú crees"*¹². La complejidad es el espíritu de la novela, y por eso –se queja el autor checo– es contrario al espíritu de nuestro tiempo.

¹¹ Henry James, op. cit. pg 10

¹² *El arte de la novela*, Tusquets, Barcelona, 2004, pg. 29

El *enigma existencial* es lo que interesa a todo gran novelista, y especialmente el enigma del “yo”, para el que cada obra esboza su propia respuesta y al que añade su brillante interrogación. Por eso no es más meritoria la soledad de Descartes al emprender su búsqueda del “yo” en los albores de la Época Moderna, que la de Cervantes cuando manda a Don Quijote a vivir esa imposible aventura de instaurar la verdad:

“Comprender con Descartes el *ego pensante* como el fundamento de todo, estar de este modo solo frente al universo, es una actitud que Hegel, con razón, consideró heroica. Comprender con Cervantes el mundo como ambigüedad, tener que afrontar, no una única verdad absoluta, sino un montón de verdades relativas que se contradicen (verdades incorporadas a los *egos imaginarios* llamados personajes), poseer como única certeza *la sabiduría de lo incierto*, exige una fuerza igualmente notable.”¹³

Con sus propios instrumentos, las grandes novelas exploran los múltiples rostros de la existencia y producen representaciones imposibles de lograr por otros medios, pues la novela piensa por sí misma pero sin separarse de la trama existencial de las figuras que le dan vida. Que un personaje esté “vivo” –piensa Kundera– no depende de la cantidad de información que de él se aporte, ni de los visos de realidad de sus hazañas; lo que lo convierte en inolvidable es el poder que tiene de ir hasta el fondo de su problemática existencial¹⁴, y si esto se logra, el autor no necesita situar a sus figurantes en escenarios verosímiles, y puede incluso permitirse, como Fellini al final de la película *Y la nave va*, mostrar la trastienda de los artefactos con los que inventa y da la vida a su ficción¹⁵.

La búsqueda del yo tiene, pues, su historia en la historia de la novela, y va desde el intento de aprehenderlo en la acción, tal como hicieron los primeros narradores europeos (Dante, Bocaccio...) a las novelas de análisis psicológico (Richardson, Goethe, Stendhal, Proust, Joyce...); pero cuando el yo se descubre atomizado, disuelto, inasible, como muestra al fin la obra de Joyce, la novela ya ha asumido que todo concepto estético de que se nutre deviene “concepto existencial”. A diferencia del concepto científico o filosófico, el concepto existencial formulado en la novela no está sujeto al rigor de ningún proceder lógico, y no sirve más que a su propia libertad:

“...la reflexión novelesca, tal como la introdujeron Broch y Musil en la estética de la novela moderna, no tiene nada que ver con la de un científico o un filósofo; diría incluso que es intencionadamente

¹³ Ibidem pg. 17

¹⁴ Ibidem pg.49

¹⁵ *El telón*, op. cit. pg. 85

afilosófica, incluso antifilosófica, es decir, ferozmente independiente de todo sistema de ideas preconcebidas; no juzga; no proclama verdades; se interroga, se sorprende, sondea...¹⁶

Los personajes de novela son *egos experimentales*, dice Kundera. El experimento consiste en indagar libremente en los grandes asuntos existenciales, sin perder de vista el entramado global de la vida, pues tales asuntos no son extirpados y examinados aparte, como puede hacer la ciencia con sus múltiples objetos o el discurso filosófico cuando alcanza cierto grado de especificidad, sino que son "vivenciados", se encarnan en nombres y se despliegan en peripecias vitales, y sólo así se nos puede hacer vivirlos en primera instancia, sin exigir mediaciones teóricas o presupuestos desde los que a ellos se deba acceder. La novela es, como dijo Ernesto Sábato, "el último observatorio desde donde podemos abarcar la vida humana como un todo"¹⁷, en un mundo que la filosofía ya no contempla como totalidad y que la ciencia ha quebrado en mil ramificaciones.

Cuenta Stefan Zweig¹⁸ que, poco antes de morir, Turgueniev escribe una conmovedora carta a su amigo Tólstoi, rogándole que regrese a la literatura, y que no prive a la humanidad de ese don que entre todos sus contemporáneos le señala como escritor insigne. Corría el año 1883, y Tólstoi se hallaba en plena crisis existencial, intentando responder con toda efervescencia mística a las cuestiones fundamentales de la existencia que parecieron caerle de golpe en el alma como una tempestad. El gran explorador de la naturaleza humana, que escribió *Ana Karenina* y *La muerte de Ivan Illich*, se sumerge en la filosofía, en los tratados teológicos, mientras su desasosiego va en aumento. Hace exégesis de la Biblia, escribe los tratados *¿Qué debemos hacer?* y *El reino de Dios entre nosotros*. Es la época de angustiado pensador religioso y social que dio sus frutos en el orden de la filosofía de la noviolencia, de la que junto con Gandhi se convierte en principal mentor. Pero sus contemporáneos sienten la pérdida del gran novelista, que ansiosamente busca en fórmulas categóricas lo que en la mente de sus personajes literarios ya estaba dicho con singular belleza.

En efecto, muchos de esos conceptos existenciales no se prestan a un tratamiento minucioso al margen del lenguaje literario, pues ¿cómo y en qué disciplina aprender algo sobre la necesidad, la vulgaridad, de las que tan magistralmente habla Flaubert; la constante violación de la intimidad, la reducción de la vida a servidumbre, la búsqueda compulsiva

¹⁶ Ibidem, pg. 90

¹⁷ En *Abadón el exterminador*, cf en Milan Kundera, *El telón*, op. cit. pg. 104

¹⁸ *El misterio de la creación artística*, elaleph.com. 1999

de la culpa que retrata Kafka; el paroxismo de la razón forzada hasta el límite que nos muestra Dostoievski; el desorden esencial que fluye en la conciencia captado por Joyce, y un largo etcétera de experiencias que sólo la novela puede cincelar con precisión?

Hablamos de quijotismo, de bovarismo, de lo kafkiano sabiendo que no podemos hallar en otro sitio las verdades que esos términos entrañan, y aunque no siempre estemos bastante agradecidos a lo que nos enseñan, los llevamos al discurso cuando queremos decir muchas cosas sobre el ser humano y al mismo tiempo ser precisos. Lo que esa clase de conceptos significa ya ha se ha despojado de la tierra ficticia donde ellos hubieron germinado y con pleno derecho exigen ser reconocidos como descubrimientos, es decir, como posibilidades existenciales de la condición humana que estaban veladas y que alguien supo desvelar. Es así como las ficciones pueden engendrar verdades. No está exagerando, por tanto, Kundera cuando adjudica a la gran novela la función de preservar lo que Husserl llamó “el mundo de la vida”, o la función de batallar contra lo que Heidegger llamó “el olvido del ser”.

Dijo Novalis que las novelas sentimentales pertenecen a la disciplina médica: “es decir, a las historias clínicas”¹⁹. Pero habría que decir más. Habría que decir, si queremos sostener la analogía con la medicina, que todas las grandes novelas son historias clínicas de la ‘enfermedad’ de existir. Y dicho esto, que cada cual entienda aquí la palabra ‘enfermedad’ como le plazca.

SOBERANÍA MORAL

¿Hay en la novela un compromiso moral? ¿Qué aprendizaje cabe esperar de ella en tal sentido? ¿Debemos exigirle a la novela una provisión de valores morales, algún esfuerzo de construcción del bien?

Buena parte de lo que se ha escrito sobre las grandes obras literarias y buena parte de las lecturas que hacemos de ellas buscan ansiosamente la adhesión a un principio, la claridad solar de la norma que pueda abrirse paso en la trama novelesca. Se diría que cuanto más valiosa es una obra literaria más decepcionante resulta en este sentido a quienes tanto esperan de ella. (Recuérdese la suerte de censuras que *Madame Bovary* corrió en cuanto fue publicada). Ahora bien, esta tendencia, a veces manifiesta y muchas veces soterrada, esta febril persecución de lo absoluto, lejos de evidenciar la fortaleza de nuestras convicciones delata la ansiedad del naufrago moral que todos somos; nos retrata en la in-

¹⁹ *Gérmenes o Fragmentos*, México, Ed. Séneca, 1942, (reedición de Editorial Renacimiento, Sevilla, 2006, pg.58)

digencia que supone no poder vivir sin espejismos de un oasis. ¿Quiere decir esto que no hay moral consistente? Lo que quiere decir es que no es función de la novela edificarla. ¿Qué pensar entonces? ¿Qué entender y qué se nos requiere ver en ella? He aquí algunas palabras de Kundera sobre el Quijote:

“Algunos pretenden ver en esta novela la crítica racionalista del idealismo confuso de don Quijote. Otros ven la exaltación de este mismo idealismo. Ambas interpretaciones son erróneas porque quieren encontrar en el fondo de la novela no un interrogante, sino una posición moral.

El hombre desea un mundo en el cual sea posible distinguir con claridad el bien del mal porque en él existe el deseo, innato e indomable, de juzgar antes de comprender. (...) No pueden conciliarse con la novela sino traduciendo su lenguaje de relatividad y ambigüedad a un discurso apodíctico y dogmático. Exigen que alguien tenga la razón; o bien Ana Karenina es víctima de un déspota de cortos alcances o bien Karenin es víctima de una mujer inmoral; o bien K., inocente, es aplastado por un tribunal injusto, o bien tras el tribunal se oculta la justicia divina y K. es culpable.

En este “o bien-o bien” reside la incapacidad de hacer frente a la ausencia de Juez supremo. Debido a esta incapacidad la sabiduría de la novela (la sabiduría de la incertidumbre) es tan difícil de aceptar y comprender.”²⁰

De las novelas se puede esperar no sólo el ser un espejo que se pasea a lo largo del camino, como dijo Stendhal, sino también que hagan pasar la luz de la experiencia a través de insospechados prismas y lentes de aumento. Se les puede pedir un espectáculo existencial de intensidad inusitada, se les puede pedir, en suma, que representen, con artística libertad, la vida; pero no que se pronuncien sobre cómo debemos vivirla.

Hablando de la novela inglesa y lo que de ella se exigía a finales del siglo XIX, se lamentaba Henry James de que aun creyéndose muerta la vieja superstición de que las novelas son pecado, el espíritu del prejuicio sancionador permanecía, sobre todo si la novela no está dispuesta a rebajarse, en lo que dice, al simple divertimento de una broma:

“Hasta la novela más jocosa siente en cierto grado el peso de la proscripción que antiguamente fue dirigida contra la ligereza literaria (...). Espérase todavía, aunque la gente se avergüence de decirlo, que una producción que, después de todo, sólo es un artificio de mentirijillas (porque ¿qué otra cosa es una novela?), será hasta cierto punto apologética; que renunciará a la pretensión de tratar verdaderamente de representar la vida.”²¹

²⁰ *El arte de la novela*, op. cit. pg. 17

²¹ “El arte de la novela”, en *Partial Portraits*, op. cit. pg. 2

En tal petición de renuncia habla a voces la censura. Pero el hecho de hacer consistir la belleza sólo en aquello que no pueda trastornar nuestra mirada no es moralmente más aceptable. O dicho en palabras de Henry James: “la ausencia de discusión no es un síntoma de la pasión moral”²². Ni el callar, ni el mirar para otro lado, harán de la existencia algo más equilibrado ni de la literatura algo más hermoso. Pero es humano (demasiado humano) que el cansancio y el vértigo de estar expuestos al desorden de lo que acontece fuera y dentro de nosotros nos lleve a crear resistencias ante las visiones cuya intensidad nos perturba. Que vivir constituye a menudo un trasiego infame de pasiones y verdades a medias es algo que sabemos en un grado cotidianamente llevadero, pero cuando la literatura hace con esa materia vital sus tapices deslumbrantes, no siempre tenemos fuerzas para mirarlos, y a veces estamos, incluso, por la labor de culparlos de nuestra “inmoralidad”. De esta guisa nos encontramos a Péter, uno de los personajes de Sándor Márai:

“Lo único seguro son los hechos, la realidad...Todas nuestras explicaciones de los acontecimientos están viciadas por un irremediable halo literario. Debes saber que ya no soy un gran amigo de la literatura. Hubo un tiempo en que leía mucho, todo lo que caía en mis manos. Me temo que es precisamente la mala literatura la que nos llena la cabeza de sentimientos falsos, tanto a los hombres como a las mujeres. Gran parte de las tragedias artificiales de la humanidad se deben a los mensajes solapados de ciertos libros, que terminan influyendo en la vida de las personas. La autocompasión, las mentiras sentimentales y las complicaciones artificiosas son, en su mayoría, consecuencia de las enseñanzas de la mala literatura, mejor dicho, de la literatura simplemente deshonesta. En un periódico publican una entrega de una novela embaucadora y al pasar la página ya puedes leer las consecuencias en la sección de sucesos: la tragedia de la joven modista que ha bebido lejía porque el carpintero la ha abandonado o el accidente de la señora del consejero del gobierno que ha ingerido veronal porque el famoso actor no acudió a la cita. ¿Por qué me miras con esa expresión de alarma? Me preguntas qué detesto más, la literatura o ese trágico malentendido llamado amor, o simplemente el género humano. Es una pregunta difícil...No detesto nada ni a nadie, no tengo derecho a hacerlo. Pero en lo que me resta de vida yo también quiero entregarme a una pasión. La pasión por la verdad. No voy a tolerar que sigan mintiéndome, ni la literatura ni las mujeres; y no me permitiré en caso alguno mentirme a mí mismo.”²³

He aquí una declaración de resentimiento contra la vida que salpica a la literatura y revela esa necesidad de lo absoluto que caracteriza a

²² Ibidem, pg. 16

²³ Sándor Márai, *La mujer justa*, Barcelona, Ediciones Salamandra para Círculo de Lectores, 2005, pgs. 142-143

la indefensión moral. Péter identifica "mala literatura" con "literatura deshonesta", pero ¿cómo clasificar la literatura en 'honesta' y 'deshonesto' si no es subyugando su esencial libertad al ámbito significativo de un principio o un manojito de principios morales? La literatura es buena o es mala, es decir, descubre algo o no descubre nada de la condición humana a través de sus figuras. Y todavía, ¿qué es la literatura honesta? ¿es aquella que impide albergar esperanzas de vivir en carne y hueso con total impunidad lo que "vive" un personaje en la novela? ¿Es aquella que advierte y alecciona, aquella que no olvida desplegar a toda luz una gama de consecuencias posibles para nuestras decisiones y nuestros actos? Esa es la función de la fábula moral, de la parábola, y de cierto tipo de mitología, pero no de la literatura, no de la gran novela. Péter culpa a la literatura de que la humanidad padezca "tragedias artificiales", "mentiras sentimentales", "complicaciones artificiosas"... , vocabulario éste delator de un cansancio, de una resistencia interna a que el camino no sea de una vez por todas suficientemente llano y apacible. Y a la sombra de la misma sospecha, cabe preguntarse ¿qué pasión por la verdad es esa que tanto echa en falta en la literatura alguna veracidad? Debe ser la pasión por una verdad sin accidentes, férrea a la vez que diáfana, justo lo que la existencia no da señales de ser. Pero la literatura no ha inventado la existencia sino sólo en lo que toca a engendrarle belleza y profundidad con una mirada extraordinariamente inteligente y atenta. Tampoco al lector de una novela se le expide una autorización moral para imitar a un personaje. Entonces, ¿de qué es culpable la literatura? Tal vez de dar a conocer, a pensar y a sentir "demasiado", de ser "embaucadora", pero sólo en el sentido de ser deslumbrante a través de unas mentiras que dicen, a su manera, verdad. Sólo, paradójicamente, si falta a esta pasión por el descubrimiento, se dirá de la novela que es *inmoral*. Así lo creía Hermann Broch (1886-1951) a quien cita Kundera para mostrar su acuerdo:

"descubrir lo que sólo una novela puede descubrir es la única razón de ser de una novela. La novela que no descubre una parte hasta entonces desconocida de la existencia es inmoral. El conocimiento es la única moral de la novela."²⁴

Esa única moral no obliga a construir personajes admirables, sino sólo aquellos que pueden representar vivamente y siempre con nuevas semblanzas, lo que las cosas humanas son, pues "*llegar al alma de las cosas* y dar buen ejemplo son dos intenciones distintas e irreconciliables"²⁵ Volvamos al Quijote:

²⁴ Cf. en Milan Kundera, *El arte de la novela*, op. cit. pg. 16

²⁵ Milan Kundera, *El telón*, op.cit. pg.79

“Don Quijote explica a Sancho que Homero y Virgilio no describían a los personajes *‘como ellos fueron, sino como habían de ser para quedar ejemplo a los venideros hombres de sus virtudes’*. Ahora bien, el propio Don Quijote es cualquier cosa menos un ejemplo a seguir. Los personajes novelescos no piden que se les admire por sus virtudes. Piden que se les comprenda, lo cual es algo totalmente distinto. Los héroes de epopeya vencen o, si son vencidos, conservan hasta el último suspiro su grandeza. Don Quijote ha sido vencido. Y sin grandeza alguna. Porque, de golpe, todo queda claro: la vida humana como tal es una derrota. Lo único que nos queda ante esta irremediable derrota que llamamos vida es intentar comprenderla. Ésta es *la razón de ser del arte de la novela.*”²⁶

En el ánimo del ser humano que es el escritor puede haber alguna propensión al aleccionamiento del lector -o de sí mismo- por medio de su obra. Puede incluso que la airada demanda de un principio moral o de un comportamiento que estima necesario haya sido buena parte de su motivación al escribir esta o aquella novela. Pero un verdadero artífice de la novela relegará aquella pretensión primaria que tendía a hacer de la obra una especie de arte-instrumento, y acabará seducido por las almas de sus personajes, de las que tanto descubre al tiempo de crear. El personaje de Ana Karenina que Tólstoi configuró en el primer esbozo de su obra, era menos amable, menos digno de simpatía que el definitivo. Dice Kundera que no ha de interpretarse esto como un cambio en las convicciones morales de Tólstoi, sino como el efecto que en el novelista produce escuchar “la sabiduría de la novela” conforme esta se va desarrollando.

Diríamos que el autor se hace en cierto modo cómplice del personaje al que deja hablar y del que aprende lo que no podría saber si lo acallara con sermones. Con esta especie de silencio moral, el gran novelista aboga por la humanidad de sus personajes; difícilmente podrá juzgarlos, y querrá, como quería Flaubert, desaparecer detrás de su obra, hacer creer al lector que el autor “no ha vivido”, que en la novela no se oye su voz. La pasión por el conocimiento de lo humano que hay en la novela busca un comprender que no admite ser colapsado por el acto de juzgar. Por eso puede decir Milan Kundera que la novela es un arte nacido como el eco de la risa de Dios²⁷, arte capaz de crear espacios imaginarios en que nadie posee la verdad y cada cual tiene derecho a ser comprendido. La risa de Dios que resuena en la novela sacude como a raíces endebles la seriedad de nuestras conclusiones, la arrogancia de nuestros universalismos, la máscara inestable de nuestra identidad:

²⁶ Ibidem pg. 21

²⁷ En alusión al proverbio judío: “*El hombre piensa, Dios ríe*”

“¿Por qué ríe Dios al observar al hombre que piensa? Porque el hombre piensa y la verdad se le escapa. Porque cuanto más piensan los hombres más lejano está el pensamiento de uno del pensamiento de otros. Y finalmente, porque el hombre nunca es lo que cree ser.”²⁸

Desde un punto de vista moral, comprender en la novela la existencia humana significa también reconocer el permanente asomo de la crisis, asumir su amenaza como un mal que estamos obligados a hacer productivo en capacidad de distanciamiento respecto a nuestros dogmas y en capacidad de sobrevolar todos los órdenes de la moral. Decía Georges Bataille²⁹ que la literatura es lo esencial o no es nada, sentencia que, entre otras cosas, da a entender la indiferencia de la literatura ante todo formalismo inducido por la lógica de la moral. Más allá de esto, Bataille reivindica como un valor soberano para nosotros una forma aguda del “mal” que la literatura es capaz de comunicar. En esta forma del mal no hay que ver ausencia de moral: lo que este mal significa para la literatura es que ella es “hipermoralidad”. Si la novela sirve al fin de ser comunicación auténtica e intensa, tiene que ser cómplice de aquello que en la moral se ve como maldito o está al menos en entredicho, pues eso forma parte de su lealtad al conocimiento, una lealtad que no es posible ni de recibo en el discurso de las ciencias humanas, pero que en la literatura es condición de calidad. La fantasía sirve extraordinariamente a ese fin que en la literatura es pasión por conocer, pues en la fantasía el ser humano llega no sólo donde puede sino también donde quiere, no solamente ve lo ordinariamente visible, sino lo que sólo el deseo, el temor, la esperanza...pueden ver.

Pero la fantasía –como dice Vargas Llosa– es un “don demoníaco”³⁰. Y esto es decir que suele pasearnos por geografías donde se diluyen las fronteras de lo moralmente lícito; es decir que allí donde ella es el criterio productivo el mundo moral se pone en juego, y que transgredir la moral que nos sostiene puede convertirse en un valor en alza. No ha de entenderse en ello que la novela llama a la transgresión moral- lo que no sería más que una nueva entrega del viejo prejuicio que veía en la novela lo pecaminoso- sino que nos llama al juego en que la moral hace de la transgresión un momento suyo, una de sus más enérgicas y estimulantes condiciones. Dicho con otras palabras, nos llama a una percepción de la moral que no nos reduce a la obediencia, y para la que “ser moral” significa especialmente ejercer sobre toda moral nuestra soberanía:

²⁸ Milan Kundera, *El arte de la novela*, op. cit. pg, 174

²⁹ Bataille, G. *La literatura y el mal*, ediciones elaleph.com , 2000, pg. 23

³⁰ Vargas Llosa, op. cit. pg 19

“Sin escrúpulos- sin pensadas prohibiciones que observar- no seríamos seres humanos. Pero tampoco sabríamos observar siempre esas prohibiciones: si a veces no tuviéramos el coraje de quebrantarlas no tendríamos ya salida (...) Debemos ser leales, escrupulosos, desinteresados, pero por encima de esos escrúpulos, de esa lealtad y ese desinterés debemos ser soberanos. La necesidad de quebrantar por lo menos una vez la prohibición, aunque uno sea un santo, no por eso reduce a la nada su principio.”³¹

Recordemos ahora a Aschenbach, el ilustre protagonista de *La muerte en Venecia* en que el “don demoníaco” de la fantasía, el peso de la moral, la necesidad de transgredirla y la reflexión sobre ese juego paradójico están fabulosamente trabados por la mano de Thomas Mann. He aquí un episodio:

“Fue a la mañana siguiente cuando, a punto ya de salir del hotel, divisó desde la escalinata exterior a Tadzio que, yendo hacia el mar, se acercaba- totalmente solo esta vez- a las barreras que acotaban la playa. El deseo, la simple idea de aprovechar esa ocasión para entablar fácil y alegremente conocimiento con aquél que, sin saberlo, le producía tanta emoción y entusiasmo, para dirigirle la palabra y disfrutar de su respuesta y su mirada, se le impuso entonces como algo perfectamente natural. El bello Tadzio avanzaba despacio, no era difícil alcanzarlo. Y Aschenbach aprieta el paso, le da alcance en la pasarela, detrás de las casetas, quiere ponerle una mano sobre la cabeza, en el hombro...y una palabra cualquiera, una frase amable, en francés, aletean en sus labios; pero siente que su corazón, quizá también por haber caminado tan deprisa, le golpea el pecho como un martillo; que él mismo, casi sin aliento, sólo podría hablar con voz trémula y oprimida; vacila, intenta dominarse; de pronto teme haberle seguido los pasos demasiado tiempo, teme que el muchacho se dé cuenta, teme su mirada interrogadora cuando vuelva la cara; toma un impulso final, se detiene, renuncia y, con la cabeza gacha, pasa de largo.

!Demasiado tarde!, pensó en aquel momento. *¡Demasiado tarde!* Pero, ¿lo era realmente? El paso que no había llegado a dar hubiera, muy probablemente, redundado en beneficio suyo, brindándole una solución dichosa y fácil, operando un saludable desencantamiento. Pero lo cierto es que el senescente escritor no quería el desencantamiento: su embriaguez le resultaba demasiado grata. ¿Quién podría descifrar la naturaleza y esencia del temperamento artístico? ¿Quién podría comprender la profunda e instintiva síntesis de disciplina y desenfreno que le sirve de base? Pues no poder desear un saludable desencantamiento es desenfreno. Aschenbach no sentía ya disposición alguna a practicar la autocrítica; sus gustos, el temple espiritual propio de su edad, el respeto a sí mismo, la madurez y una simplicidad tardía,

³¹ Bataille, G., op. cit. pg. 187

no lo predisponían a analizar los móviles ni a decidir si era por escrúpulos, negligencia o debilidad que no había realizado su propósito. Estaba confundido, temía que alguien, aunque sólo fuera el guardián de la playa, hubiese observado su carrera y su derrota: temía mucho hacer el ridículo. Por otra parte, bromeaba consigo mismo sobre su temor cómico a la vez que sagrado. *Consternado- pensó- consternado como un gallo que deja caer las alas en plena pelea. Se trata realmente del dios que, a la vista del que es digno de ser amado, nos vuelve pusilánimes y echa por tierra nuestro orgullo, aniquilándolo...* Así fantaseaba lúdicamente; era demasiado soberbio para temerle a un sentimiento.³²

Aschenbach teme hacer el ridículo, pero en ese temor no hay ya cruda reprensión moral, sino más bien el afán de salvaguardar el orgullo. El respeto a sí mismo ya no le predispone a practicar la autocrítica. Esto sería un contrasentido si respetarse a sí mismo fuera únicamente someterse a una moral. Ahora bien, ¿por qué no rompe, sabiendo cómo hacerlo, el hechizo de una pasión cuya desmesura amenaza con destruirle? Plenamente consciente del terreno que pisa, quiere, sin embargo, seguir deseando- igual que el Frédéric de Flaubert en *La Educación Sentimental*, absorto pasivamente en la contemplación de Madame Arnoux con tal de que el deseo no pierda su tensión- quiere esa embriaguez que le subyuga y le evita el sacrificio doloroso del pensar, pues "quien está fuera de sí nada aborrece tanto como volver a sí mismo"³³. Él, precisamente, el honorable Aschenbach, dechado de rigor y autodominio, es quien divisa ahora el panorama moral desde la otra orilla, donde no es la moral sino el deseo el que se hace respetar:

"Sí, cuando por la mañana, en la playa, su mirada se posaba in-móvil, grave e irresponsable sobre el objeto de sus deseos, o cuando, al atardecer, lo perseguía indignamente por callejas donde proliferaba una mortandad encubierta y repulsiva, la infamia más monstruosa le parecía llena de promesas y encontraba caduca la ley moral."³⁴

La ley moral no queda aquí derribada, adquiere, por el contrario, todo su sentido, justamente cuando el "enemigo" ha mostrado su envergadura. "En el exceso erótico- dice Bataille- veneramos la regla que violamos"³⁵, o, dicho de otra manera, "en la base de la virtud se halla el poder que tenemos de romper su cadena"³⁶. El verdadero valor de la

³² Thomas Mann, *La muerte en Venecia*, Barcelona, Edhasa, 2005, pgs. 81-82

³³ *Ibidem*, pg. 109

³⁴ *Ibidem*, pgs. 112-113

³⁵ *La literatura y el mal*, pg. 190

³⁶ *Ibidem*, pg.189

norma moral reside en que su observancia no consista en mero “conformismo miedoso”. Transgredirla significa reconocer la carga de la condena que esa transgresión representa y esperar aún sobrevivir a ella. Para Aschenbach no es posible esa supervivencia, y en su muerte hay una moral que triunfa. Pero con él aprendemos al mismo tiempo que ninguna moral puede ser arrogante, y que al más sólido de nuestros principios morales nunca le abandona la fragilidad:

“La historia de Gustav von Aschenbach- escribe Vargas Llosa- nos muestra que ni siquiera esos soberbios ejemplares de sanidad ciudadana cuya inteligencia y disciplina moral creen haber domesticado todas las fuerzas destructivas de la personalidad, está a salvo de sucumbir una mañana cualquiera a la tentación del abismo.”³⁷

Llegado el momento, medir nuestras fuerzas con los efectos de una trasgresión moral sitúa a esa moral en el sitio que a nuestros ojos le corresponde, y en ese ejercicio se hace patente nuestra soberanía, donde ‘ser soberano’ significa que adherirse a una moral no es encadenarse a ella. Por tanto, como dice Bataille, “si hay una moral auténtica su existencia está siempre en juego”³⁸.

Ese reconocimiento es parte del valor que tiene el “mal” que comunica la literatura: hacernos contemplar la aventura moral humana, en la que nada está ganado para siempre, en la que todo lo moralmente “sagrado” puede derribarse de un soplo, y en la que cualquier ganancia, moralmente hablando, está siempre por reconquistar.

Como ámbito para el conocimiento de la subjetividad humana, la novela alcanza a iluminar tanto lo sublime como lo siniestro. Nos queda esperar solamente que Edgar Allan Poe tenga razón cuando dice en el relato “El hombre de la multitud” que el peor corazón del mundo es como un libro muy repelente, respecto al cual una de las grandes mercedes que dios nos hace es que no se deja leer.

³⁷ *La verdad de las mentiras*, op. cit. pg. 22

³⁸ Op. cit. pg. 188-189

CREACIÓN



Arco de la Rosa. Ada Yllesca



ANIBAL TURENA, AVENTURERO.

HUYÓ de la Guerra Civil. Pensó que su única patria era el *beau monde*, del que apenas conocía pequeños destellos. Dijo que era nieto de un duque francés arruinado y se enamoró de un muchacho exquisito, hijo de un genuino marqués, ajeno al arte. Se rodeó de amantes de la vanguardia y de extraviados mundanos de cocaína y cafés de cante, muy tarde en la noche. Malvivió de traducciones y de sablear amigos, en un pequeño ático de un barrio obrero madrileño. Todo le humillaba y le exaltaba, porque estaba seguro de que alguien –quien fuese– se había equivocado en él. Publicó enjoyados poemas barrocos en alguna revista. Melchor de Almagro, diplomático retirado y antiguo modernista, le escribió después: “Nadie ha sabido hablar de Japón como tú. De ese íntimo refinamiento. *Le jeune* Beltrán espera aún la lección de sables...”

En Buenos Aires pareció aceptar su destino, sin mudar lo esencial. Lo que ganaba traduciendo para “Sur”, lo gastaba con boxeadores jovencitos que llegaban de Montevideo a la Boca. Un desconocido, que no compartía sus gustos, Antonio Porchia, le invitaba a vasos de vino,

alguna tarde. Hablaban del amor y del mundo, cortos en palabra. Rentó un sótano donde llevó a Karim el turco, un pibe morocho de tremendos ojos negros que quería ser algo en el “peso ligero”. Cuando no tuvo nada, le pidió que le diese muerte: “Firmaré que es un suicidio”. Karim no quiso. No lo entendía, pero le quería bien. Firmó un contrato para una novela que iba a titularse “Sudor de coral”. Hallaron tres páginas manuscritas y un poema con ese título, sumamente erótico. Un día de 1944 repararon en que nadie lo había vuelto a ver. Sus escasos conocidos decían que alardeaba de la selva. Quería irse con un chongo a Tucumán o a Misiones. Según los españoles era Asia su destino. Cuando terminara la guerra. El turco no dijo nada. Perdió la vista de un ojo en un mal combate clandestino. Si alguien comentaba que no entendía la vida, el otro solitario replicaba con aquel nombre y aquel apellido. Escribió después: “El misterio te hizo grande, te hizo misterio”. No hubo más. Nada, nunca.

LUIS ANTONIO DE VILLENA.

Madrid, 10-Abril- 2006.

“POEMAS”

JOSÉ MARÍA LÓPEZ SÁNCHEZ

Granada

I

Yo sé bien lo que busco y lo que sigo
buscando por la calle.

Siguiéndome la ruta de la sombra
me imagino
y un perro es cosa menos solitaria.

Ando en busca de mí
porque hago falta donde haya nacido
(aunque nada más sea
para morirme allí a fin de cuentas
tendré que devolverme y devolver
los apellidos).

No me busco a la suerte:
yo sé bien que estaré en alguna parte;
en alguna ciudad en que he nacido
de donde me pusieron en la calle.

II

Despedí a los pobres con recados,
con afecto desnudo y no afectado,
con recomendaciones y esperanzas;
pausadamente.

Aún será posible que otro día
les vuelva a ver...
“Volved,
volved por esta casa que construyo”

(Y armados de un bastón hacia la calle
marcharon defendidos
y en mi alma dio el sol
contra hombre que soy
nubladamente).

III

¿Quién me destina el pecho empapelado
con el poema que lograr procuro?
¿Cómo resuelvo mi desexistencia?
¿Cómo se ve de frente mi sonrisa?
¿Qué llevo sometido a la cabeza?

¿Qué se dice por tu frente de mi vida?
¿Cómo se me conoce por tu lado?
¿Qué cosa me comentas a lo lejos?
¿Cómo me llamo en ti, cómo me llamo?

¿Es verdad que me ves? ¿Viene conmigo
la herencia repartida? ¿Viene mujer?
¿Viene conmigo Dios por la esperanza?
¿Vengo conmigo mismo acompañado...?

Si en tu frente me aguardan luz y sitio:
¿Cómo me llamo en ti? ¿Cómo me llamo?



Pasan las horas y ya te echo de menos.
José Luis Encabo.

IV

En este arrinconado remolino
donde los esqueletos aparecen
en un perfecto estado de salud,
escribo a mis amigos
-y como ahora-
-y como casi siempre-
para seguir diciendo que estoy solo,
que estamos todos solos
(los virreyes y yo, los gobernantes,
las tontas suspirantes
y los enardecidos y furiosos)
y que aguardamos
y que tenemos fe
y que vivimos
esperando un buen ángel
que nos pregunte el nombre
y nos ponga de pie
(¡que nos levante, sí, que nos levante!)
y que nos eche a andar
sobre nosotros mismos.

TUS MANOS

Tus manos, lirios
de extravagante miniatura,
el ligero lugar en que tu vida
te proclama la reina de la fiesta,
la musical y décima hermosura,
la pormenorizada siempreviva,
la persistente y pertinaz llovizna
de miradas que resbalan tus dedos
como gemas que llueven claridad,
lirios en miniatura,
lugar en que tu cuerpo
se anida y se resume
en la memoria mía

JOSÉ MARÍA LÓPEZ SÁNCHEZ



CAPITULACIÓN Y OTROS POEMAS

ROSARIO RUIZ CASTRO

Granada

CAPITULACIÓN

Elige tú las armas.
Ni siquiera te requiero a un campo de batalla,
de regreso vengo de mi carne,
e intacto permaneces allí donde te amo,
y ya no tengo cuerpo.

Elige las heridas
y su bálsamo luego,
y la sal preciosa que otro día futuro
tú querrás en ellas.
Elige tú el paisaje de esta muerte
más viva que la vida,
y cuéntale los días
a todos sus tesoros.
Ni siquiera te requiero a un campo de batalla.
Ni la hora digo
ni el ardor del aire,
ya que el tiempo es mundo en llamas,
aura de tu nombre.

Elige tú las armas.
Blancas como página de salmos de la vida
en la madrugada;

rojas de su fuerza
como sienes apretadas al amor
que no descansan.

Habla tú del ancho territorio de esta guerra.
Ni siquiera te requiero a un campo de batalla.

*...redimida sangre humana,
tus besos me destierran...*

Pablo Neruda

ESCULTURA HUMANA

Sobre las manos apenas
abandonado el humilde rostro de criatura
que hacia adentro se repliega,
como si hubiera en el alma
luz oculta todavía,
como si allí le aguardara todavía algún remedio
a esa lлага de silencio que dejaron las preguntas...

Con el peso indefinible
de su cabeza inclinada
sobre manos que se ahuecan entibiando las mejillas,
y su cráneo recubierto todavía por la carne
y el cabello y los hermosos
indumentos de persona,
y el rescoldo en la mirada de haber amado,
y el miedo
de amar aun todavía,
con la duda de si aquello
que se empieza a amar es digno de ternura semejante...

El hombre, el bello paisaje
de su figura viviente
se calla como un tesoro vigilante de su enigma,
se hace espera de su muerte con un gesto de confesa
veneración por la vida.
Y se duerme con la mano protegiendo su costado
más herido por los besos que no da
que por aquellos
que tuvieron ya un destino,
tan herido por el peso de un deseo que no entiende
más medida de cordura
que la altura de su llama...

Un hombre, dulce envoltura
de canciones de la sangre,
inocente para siempre del amor que le ha vencido
en no importa qué tempranas
o tardías estaciones
de su frutal entereza.

Un hombre, un árbol cargado
de besos no desprendidos de las yemas de su boca.
Una verdad esculpida
sobre piel que cambiaría
por abrazos las palabras
y por lágrimas la fe.

LAS GAVIOTAS

El mar insobornable. Sus secretos.
La extraña libertad del agua.
No importa. Hay un planeta que está vivo.
Existir no es dar respuestas.
Hay mundo azul. Hay rastro de un paisaje
mirado por criaturas.
Hay nuevamente un día, una costumbre
de cosas existiendo. Y un ramillete fresco
de precintadas horas
que vienen a las manos con sus ligeros lazos.

Comienza en la mañana este misterio
de velos encendidos.
La luz es solo un alma generosa. Yo no quiero
pensar. Hoy me propongo
ser sólo una mirada. Por una vez al menos
tener respeto al mundo.

Gaviotas en temprana asamblea por la orilla,
tan graves en sus ojos los sueños de otra altura.
Vivir es sacudirse el agua de las alas.

Sobre esta blanda arena
sus huellas espinosas son un pasado inútil.
Sus huellas sin sentido que ahora yo descifro
pues esta fe en los signos
es todo lo que tengo.

Deciden las gaviotas
partir. Esta es la hora.
Se elevan con un fácil adiós que no conoce
nostalgia o cautiverio.
Su libertad me hiere. Las miro en mi pobreza
servil de tierra firme.
Les lloro con mi envidia de homínido pensante.

*Diverso con el mundo,
Fui luz serena y anhelo desbocado...*

Luis Cernuda

PUNTO DE MIRA

Mira lo que eres.
Mírate siendo allá en el mundo.

Toma el telescopio de buscar criaturas en la muchedumbre.
Que sólo de lejos
te sabes mirar.

La verdad siempre es distancia,
y has vivido tan al mando
del gobierno de ti mismo
que de ti ya nada sabes.
Tú,
vigilia tan violenta,
turbios ojos salpicados
de esos ruidos animales
que hace un ser para quererse y no morir, y estar seguro
de que está sobre la tierra.

Embutido en tu corteza
sólo escuchas el gemido que contigo se levanta
cuando vas entre los otros
siendo tú constantemente.
Demasiado laborioso
ser lo mismo bajo un nombre,
sostener esa criatura fantasmal que es obra tuya,
defenderla cada día con su peso acumulado,
defenderla como un ciego
que calcula y que se esfuerza
para no ser derribado.
Lobo atento a los sonidos alarmantes de su sangre.
Tus latidos son gigantes que enmudecen el paisaje.

Mira bien lo que tú eres.
Carne arena resbalando,
cuenta atrás, reloj pequeño
aficionado a los besos.
Mira el tramo de existencia
que te lleva. Leve hacienda
de propiedad insegura.

Mírate siendo en el mundo.
Cómo cruzas los peligros
de vivir, qué dulce gloria
del bocado de manzana le prometes a tu lengua.
Cómo niegas con tu risa
de incansable bienvenida
que tu espíritu es un niño que envejece de prudencia.

ROSARIO RUIZ CASTRO



LA ESPALDA DE JANO

JACOB LORENZO

Lucena

LA ESPALDA DE JANO

Sacar el cuerpo del lugar del cuerpo
y ponerlo en el alma.

Hay pedazos de cuerpo en cada letra,
como restos vacíos de un cultivo
tan remoto, que implora florecer.

Las palabras que suenan a viento de septiembre
nos arrastran su sed de llamas,
y nuestra carne
como la imposible espalda de Jano
se levanta igual que un jardín
que al arder se regenera.

Invado el fuego
con tus libros antiguos.

Crujen las hojas.

INTERVALOS

Allí, en el infinito, también existe un centro
donde encontramos paños para envolver la vida.
En mitad de la nada surgen inexistencias
que nos abren preguntas, palabras imposibles.

Dios vive adormecido por su mitad vacía,
nos da la espalda y pasa en forma de accidente.

En medio de un adiós hay racimos de encuentros,
ojos llenos de huecos. Pero puede haber sitios,
sin luces ni intermedios, calles como la tuya,
en las que se recuerdan los soles que se acaban
pero nunca las lunas que empiezan siempre medias.

Tal vez somos nosotros
un fallo de lo eterno.

HAMACAS DE UN POETA ETÉREO

Huelo a locura violeta de té
volando detrás de las mariposas.

Incendio de copos.
Tus senos se levantan
como cortadas azucenas,
imitando el corazón de un iglú.

Ofreces tu adiós en camas de viento
agitándome raudo,
como si pretendieras escribir
algo en mi piel o tal vez
borrar lo que está escrito.

Separo el labio
de la palabra labio y comprendo, por fin,
que el hombre que vuela,
ya no es un hombre.

MUJER DE ASCUAS TOMAR

Yo soy Helena,
maltratada por duras
Troyas erectas.

Prometeo roba
fuego fingido
para mis desnudos.

(los hombres tontos Tántalos debajo
de mis ascuas)

Odiando amor
ardo sobre la piel.

Engaño siendo.

Soy mujer
y Diosa.

JACOB LORENZO

(Del libro *La espalda de Jano*,
XXVI Premio de Poesía Ciudad de Badajoz)



“LUNA”

JESÚS VIDAL
Gandía

LUNA

*la presencia absoluta
de tus nalgas*

J. A. MASOLIVER RÓDENAS

una paz de pastilla en la cuchara.

LUIS MUÑOZ

Acojo la textura
de corpóreos sueños.

De niño, la lunota
daba miedo, si se veía a Christopher Lee interpretando
a Drácula, en blanco y negro;
el terror predilecto.

Encogidos y tiritando, extrañamente.
A pesar de la evidente calidez.
Porque todo tiene aspecto
de blancura informe, porque
el color apenas se percibe
en esta noche con lámpara del cuarto, y deseo
un cuerpo que se asemejaba enorme
mientras relumbraba la luna llena
haciendo cobalto la noche, un nombre
pronunciado en francés.

Todo misterio y lejanía;
algidez intentando atrapar el recreo
en la hermosura, única
hilaza para animar el efecto
soporífero que petrifica la emoción,
la gragea atanervios consumida

cada noche.
Y no veo otra luna:
nutrida masa desorbitada,
corpulencia que rebasa cualquier medida,
nalgas revocando gloriosamente
el resto del animal.
Un calorcillo zigzagueando
entre desconfianzas y cariño,
con avideces incontenidas
y un futuro grisáceo,
golpeando la frágil armadura
del cangrejo cobijado
en su concha.

La luna
también es doncella
con arco plateado, guiándose
intuitiva.
Envueltos
en sábanas,
bocinas de coches, jadeos un tanto fingidos.
Un bicho minimizado pero altivo.
El otro, en relativa inconsciencia.
Cazados los dos.

Habitando el preludio de una estación
imperturbable, seca.
Con mal presentimiento.
Cerca los cuarenta. ¿Primera o segunda
madurez?
Reíamos histéricos sin saber de qué.

SI MIRO

*Al anochecer, encenderé fuegos y la casa no parecerá
deshabitada.*

JOSÉ MARÍA CASTRILLÓN

Anudo los vestigios
de una época más enternecida.
Cuando coleccionaba gusanos de seda
y adhería cromos de mundos lejanos,
no existía certeza de vacío.
Aunque absorbo
la futilidad del compromiso.
Insignificancia – disculpa la expresión afín –
entrevista con besos en las mejillas.
Acercando los labios a los labios.
No sé siquiera cuánto fumas,
si en alguna de estas calles
por lo visto conocidas
amanecemos dando tumbos, esbozando
ilógico protagonismo, si te he
poseído apresurado
en un camastro alquilado,
si este junio que resbala
ostentoso lame otro cuerpo bendecido.
Tu silueta una espiga
mojada sesgando la tarde; y un belvedere
con minúsculos personajes, liliputienses
desde la distancia.
Creo distinguir la mirada.
Esculpiendo valor,
aferrarse al andar torpe.

La luz se agota
vertiginosa.
Vamos a regalarnos una cenita discreta, menú ligero
aunque un tanto agridulce
frente a la bahía donde huyó
como un gamo veloz el fuego

de la juventud.
Con la imposibilidad de conocerse.
Somos algo más que un puñado
de partículas subatómicas, de electrones
conteniendo información, de átomos
o Universos paralelos.
Somos lo hecho y lo posible,
la cruz y el testimonio,
la antena codificadora y las ondulaciones
de lo imprevisto.
Las hijas y los papás.

Todo fragmentos: los escritos
encontrados de Demócrito, dos o tres
cucharadas de mermelada, parloteo, con el
cutrerío habitual, la música
suave y oscura de King Crimson.
Registro el vestido
qué oculta; el ardor en las menudencias.
—¿Te llamo al móvil
mañana?

La magia que se percibe
en todo inicio.

JESÚS VIDAL



LA CÁMARA DE LOS ESCORPIONES

FÁTIMA TORRES

Granada

LA CÁMARA DE LOS ESCORPIONES

La tarde parece una gacela atrapada.
En la trampa juega una niña.
Mis huesos se volvieron escépticos y
la tristeza-esa tristeza que se parece tanto al frío-
volvió a envenenarme el aliento.
Alguien abrió la puerta.
Huele a animal que se muere.
La humedad viscosa del aire hace
de la piel alas de mariposa...y yo, como ellos,
también me estoy muriendo.
Lo sé porque el tiempo se ha detenido
y el miedo a morir es un espejo.
Nada más da miedo.
Las escaleras ascienden oscuras y silenciosas,
acechantes en los rellanos, oscuras.
Papel de periódico cubriendo el suelo
como único gesto humano.
Las jeringuillas son escorpiones
que duermen en el templo
del asco y del miedo.
Lluvia de sangre por las paredes,
sangre sabia y primitiva como
la sangre de las cavernas,
sangre envenenada y maldita
en las paredes del templo
que nos entrega al sueño.
Todo parece mentira más
allá de estas paredes,
más acá del sueño.

LA BLANCURA ORTODOXA DE LA NIEVE

Se acerca marzo.
En el cielo, pinceladas celestes
de noviazgo y nacimientos.
La blancura engañosa de la nieve
cubriendo el ausente recogimiento de las casas,
la encallada nostalgia de las calles,
los hombros sobornados y aquiescentes
de los transeúntes.

Frente a la mañana en cónclave:
la tarde sucinta
oscura melodía de campanas
la palabra esquivada.

En dos líneas, la noche caerá limpia, pesada y exacta
como una antigua lápida de plomo y cenizas.
Y el murmullo oneroso de los pájaros asustados,
y el bramido angustiado del viento,
y la muerte repentina y prematura
de todas las cosas.
Los hombres entierran sus manos
tras ventanas de luna llena,
quizás, mañana, renazca una estrella.

FÁTIMA TORRES



ARCÁNGEL RAFAEL

JUAN ANTONIO GUZMÁN PÉREZ

Córdoba

ARCÁNGEL RAFAEL.

La brisa del alma acompasa la fuente, rítmico frescor en su cantar inspirado, impregnados susurros de nobleza sensible, aromatizan tu presencia hojas de azahar.

Plasma el atardecer en su cadencia, del mantón por siempre florecido, Córdoba meces tus hombros de canela, rosas de óleo te visten bella, Rafael "Custodio" confiesa tu pensamiento y comparte tu soledad.

Ardiente cal de luz prometida, estrella celestial orla tu frente, fulgores de Córdoba en su destino.

La noche guarda en su quietud,. sentimiento claroscuro tradicional, amada tierra... altares del cielo tus rincones, cristalinos reflejos de río... Córdoba y San Rafael.

MANOLETE

Susurra la esencia del amanecer su cantar cristalino, evocadora deambula la brisa arrullando afligida el recuerdo.

Nostálgico manantial de bronce ronco, que efluvia la amargura de tu ausencia, gélido quebranto. ¡Suspira Córdoba en soledad!

Ocre tauromaquia que esboza a fuego, en el floreciente crisol, ígneo albero ribeteado de grana, expresión colorista armónico lanceo.

Aterciopelada figura de bondad y acrisolado oro, luminosa estela ensueño de torería, remanso claroscuro del miedo yacente en el alma.

Enraizado plasma el viento fértil, en la quietud encalada del Olivar, paisaje arcaico templo del sentimiento. Sesgado palidece el atardecer añil, reclina la rosa aflorada de sangre.

Inmortal torero, la venerable voz de la memoria guarda tu silencio... ¡Naciste como leyenda en Linares!

ABUELO CRISTOBAL

Lágrimas de amargura primeriza sobre catafalco que esboza el oscuro desafío de vivir sin ti. Despiadada muerte, que palidece las vivencias del alma huérfana, eco de voz que clama, ¡vida mía! desprendiéndose del corazón.

Eterno manantial de Fe, auxilio de María, sueño del cristiano, que guarda la mística visita a la cruz, gotas de Rocío bendito que impregnan la frente del “ser” en la creencia de vivir el divino fulgor del Corazón de Jesús.

Resignada tristeza, firme en el pensamiento íntimo, de volver a orar en nocturna adoración. Abuelo mío, en tu imperecedera presencia me susurras al oído florecidas oraciones de amor, por el hombre y el Mundo.

ABUELA ENCARNA

Rememorar la firme nobleza de tu alma, peregrina del sendero de la bondad desnuda. Aterciopelada pluma que unge y besa, el color del llanto recogido, manantial de segadoras luces de aurora clara, que preserva tu ausencia de terrenales olvidos.

Quietud antigua y serena, que luce la adormecida cal arraigada, que orla el vergel de tus años y sus días. Seno donde la suave acuarela de tu tacto acaricia flores de amor, en el recogimiento austero del patio de voces perdidas.

Lágrimas de duelo enjugadas en la recia piedra, impregnado lienzo de nostalgia, que danza meciendo al sueño, utópica quimera que añora la mimosa dulzura de tu presencia, proyectando en el nacarado espejo de vivencias evocadoras, sentimiento de anhelo futuro que aguarda nuestro reencuentro.

JOSÉ ANTONIO GUZMÁN PÉREZ



LA LUZ EN EL POZO

JUAN FERNANDO VALENZUELA MAGAÑA

Lucena

A mis padres

La materia de la que estoy hecho, el casi definitivo olvido, se estremece al irrumpir mi voz en estas páginas. Cómo no temblar al dirigirme a ustedes, vecinos del lugar donde, hace más doscientos años, pasé los mejores de mi vida. Y cómo, al mirar las vuestras, no transcribir con profunda tristeza las palabras de mi amigo Jean-Jacques, el ginebrino que, él sí, ha conseguido hasta hoy burlar al olvido: “¡Qué de recursos para el bienestar, qué cantidad de comodidades desconocidas para nuestros padres, cómo gozamos de placeres que ellos ignoraban!/
Es cierto, tenéis la comodidad, pero ellos tenían la felicidad; vosotros sois razonadores, ellos eran razonables. Vosotros sois educados, ellos eran humanos; todos vuestros placeres están fuera de vosotros mismos, los suyos estaban en sí mismos.” Sí, también esas palabras tienen más de doscientos años y la discreción que los asuntos de faldas imponen me impiden aclarar a qué señora iban dirigidas.

Pero ustedes no saben aún quién soy. Mi nombre es Francisco Pedro Martínez, y fui prior de este pueblo, entonces aldea, en el segundo cuarto del siglo XVIII. Si bien algunos de ustedes me conocen por haber sustituido el altar mayor de la iglesia y haberlo luego cambiado de sitio (debo esta mínima gloria a D. Miguel Nieto, así como mi fama de mal gusto artístico), hasta unas generaciones después de mi marcha se pronunció mi nombre con una entonación de misterio, a veces respetuoso y venenoso a veces. Y ello por los siguientes motivos: mi vasta cultura, que yo no exhibía pero que tampoco ocultaba continuamente, mis “desapariciones” periódicas y mi amistad con una niña ciega.

Es de esto último de lo que quiero hablar ahora que un vecino de este pueblo me presta su voz, esta revista sus páginas y ustedes su atención. No tanto porque esa niña sea el punto de apoyo de cuantas calumnias se vertieron solapadamente sobre mí (también se tragó el olvido esas mentiras y las bocas que las profirieron, “todo es efímero: el recuerdo y el objeto recordado”, meditó Marco Aurelio), sino porque no encuentro mejor manera de aprovechar este momentáneo rescate del olvido que rescatando a mi vez a una persona excepcional que en todo momento reflejaba al Creador.

La conocí una mañana de 1746 en Úbeda. Recuerdo que discutía con mi amigo Fajardo el optimismo de un verso de Pope: “One truth is clear: whatever is, is right”. Ambos formábamos una isla en un mar de ignorancia. Sin mucha valentía, pertenecíamos al grupo que el ya fallecido obispo de Jaén Francisco Palanco había llamado *novatores* en el título de su libro *Dialogus physico-theologicus contra philosophiae novatores, sive thomista contra atomistas*, que había provocado un gran revuelo en el ambiente cultural español de nuestra juventud y la contestación de autores como el padre Jean Saguens, Zapata o el padre Juan de Nájera oculto tras el seudónimo de Alejandro de Avendaño. A todos los habíamos leído deleitándonos en secreto con sus ataques, aunque nuestros maestros habían sido anteriores, Isaac Cardoso y Juan Caramuel. Incluso habíamos viajado juntos al extranjero en nuestro período de formación y, cuando ahora uno de los dos lo hacía, traía libros y noticias del exterior, sobre todo de Francia. La niña me pidió una limosna, que yo le di distraídamente, sin dejar de hablar con Fajardo. Sólo reparé en ella cuando me preguntó: *¿Está seguro de que era esto lo que quería darme? Mire que me lo ha dado sin prestar atención*. Entonces la miré y vi que era ciega. En efecto, le había dado un real queriendo darle un maravedí, pero su sagacidad y su honradez se lo merecían. Lo que más me sorprendió de todo no fue que una ciega de tan corta edad conociera al tacto el valor de las monedas, tampoco que una vagabunda sin recursos quisiera cerciorarse de que le habían dado lo deseado, sino que se hubiera dado cuenta de que yo había actuado con distracción. Interrogué a mi amigo sobre ella y me dio las referencias que sabía. Su nombre era Gregoria; su origen, Quesada. Un cosario de ese pueblo la trajo junto con carta del corregidor y buen ajuar a la Casa-Cuna de la Cofradía de San José, un día de invierno de hacía ocho años. Una hija ilegítima, aventuró mi amigo, por lo del ajuar. Y un auténtico milagro, añadió, nadie en esa Cuna sobrevive tanto.

No necesité más de tres encuentros casuales para entender que Gregoria era especial. Tenía una inteligencia viva y rápida, y su oído y su tacto habían suplido la carencia con la que vino al mundo. Cuando le pregunté que cómo creía que era, me dijo: *eres alto, hueles bien y tu voz es morena y sincera*. A mi pregunta de por qué sabía que yo era alto, me contestó: *tus palabras me llegan más de arriba abajo que las de la mayoría de la gente. Eres alto como las torres del Hospital de Santiago: ya no son torres/ que son macetas/ llenas de flores*.

Le gustaban los romances que traían los ciegos, y su prodigiosa memoria le permitía salmodiarme de memoria aquel que editaron en Úbeda sobre la manera de vivir de los gañanes en sus cortijos: *Hoy mi lengua se prepara/ para poder explicar/ de la jente cortijera/ decir la pura verdad*. Pero les gustaban más los de guapos y bandidos: *Ya subo por la escalera, /ya el verdugo me acomete/ creo en Dios Padre y Dios*

Hijo, / aquí fué el dolor más fuerte; / ya me sientan en el palo, / mirando estoy á la gente, / me retiran la cabeza, / en un torno el cuello meten, / y al decir su único Hijo / á pelear voy con la muerte.

Hay mujeres, me dijo hablando de uno de esos romances, que pierden la cabeza por hombres guapos. Al menos a mí no me pasará eso. A lo que yo contesté: Tú sabes muy bien cuándo un hombre es guapo, aunque no lo veas. Y me expuso con la tranquila seguridad de quien lleva años dándole vueltas a una idea: Yo me casaré con un sordo, así le prestaré el oído y él a mí la vista.

Recordé una operación de la que me habían hablado en una de mis escapadas a Francia, siendo ya prior en Navas. Un cirujano londinense, llamado Cheselden, a finales de la década de los veinte, había operado con éxito de cataratas a un joven de 14 años ciego de nacimiento. La operación se comentaba en círculos intelectuales en relación con el por entonces famoso problema de Molyneux. William Molyneux era un científico irlandés que expuso en una carta al filósofo Locke la siguiente cuestión: supongamos que un hombre adulto ciego de nacimiento capaz de distinguir mediante el tacto un cubo de una esfera (hechos del mismo metal y aproximadamente de igual tamaño) adquiere la visión y tiene ante sí, sobre una mesa, el cubo y la esfera mencionados. ¿Podría decir sin tocarlos cuál es el cubo y cuál es la esfera? Tanto Molyneux, como Locke, que a finales del siglo XVII divulgó el problema, respondieron que no. Berkeley se adhirió a esta respuesta. Voltaire —hoy puedo pronunciar este nombre sin temor a represalias— importó la cuestión a Francia, de la que se ocuparía luego (pero esto lo supe después de que Gregoria muriera) La Mettrie, Diderot, Buffon y Condillac, este último sosteniendo que el tacto es el sentido de la objetividad, el que enseña a los demás a proyectar sus sensaciones al exterior, el que nos saca de nosotros mismos.

Yo había leído algo de la polémica suscitada por esa carta de Molyneux, que encubría la lucha entre el racionalismo y el empirismo, el a priori y la experiencia, la realidad y los sentidos. Me había incluso apasionado un tiempo con los argumentos de unos y otros. Pero, al conocer a Gregoria, todos esos debates se iluminaron bajo una nueva luz, cobraron un calor especial, como si ella me hiciera comprenderlos mejor y como si ellos me hicieran querer de un modo muy cercano a la niña ciega.

Entonces pensé en otra “escapada” a Francia. Afortunadamente, mi ayudante en la iglesia, el licenciado Manuel Antonio de la Villa, era un hombre en quien se podía confiar, y a su cargo dejé la feligresía.

A través de mi amigo Jean-Jacques, que la posteridad, es decir, vosotros, conocéis como Rousseau y como pensador, pero que entonces intentaba destacar como autor teatral y como compositor, conocí a Diderot. Acababa de publicar una obra que había sido condenada y de meterse

con d'Alembert en el proyecto de la Enclopedia. Hablaba por los codos y de todo, de política y teatro, de historia y de traducción, de filosofía y de artesanía. De todo y, por fin, de lo que a mí me interesaba y por lo que mi amigo me había llevado allí. En efecto, me habló de Saunderson. Era éste un matemático inglés, ciego desde que tenía un año, que dio clases en Cambridge. Pero no sólo explicaba las matemáticas; también —y asombrosos conmigo— hablaba de óptica, daba discursos sobre la naturaleza de la luz y de los colores y exponía la teoría de la visión. Este hombre sin duda excepcional había diseñado máquinas que le permitían hacer cálculos algebraicos y estudiar la geometría. Diderot me explicó en qué consistían y cómo se manejaban. Meses después volvió a hacerlo, para el público en general, en una carta que lo llevó a la cárcel, *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*.

Cuando regresé, construí yo mismo los artilugios de Saunderson y fui a Úbeda por la niña. Como no la encontrara, pregunté por ella, y unos zagales me dijeron que la habían detenido y que la estaban juzgando en ese mismo momento. Unos chicos se habían metido con ella, lanzándole burlas y piedras mientras decían *estoy aquí, ahora aquí, ¿dónde estoy?* Gregoria cogió una de esas piedras, se quedó quieta y atenta un momento y la arrojó directamente a la frente de uno de ellos. Llegué a la sala donde el corregidor la interrogaba y me quedé al fondo. Mientras ella volvía la cabeza y me decía *me alegra tanto que esté usted aquí*, aquél pronunció estas palabras: *Si vuelves a hacer eso te echaré al fondo de un pozo*. Gregoria, volviéndose ahora hacia él, respondió con inverosímil serenidad: *¿Dónde cree usted que estoy desde que nací?*

Me traje, pues, a Gregoria a Navas. Mi sobrina M^a Juliana la alojó en su casa, pese a las reticencias de su marido, Pedro Salido. La ceguera de la niña despertó la superchería de parte del pueblo, y su rápido aprendizaje, en vez de ser atribuido a su voluntad y su inteligencia, se relacionó con el diablo. Tales venenos destila a veces la ignorancia.

Enseñar a la niña fue el modo más hermoso que tuve de aprender en una vida llena de libros. Descubrí entonces que entender algo es saber mirarlo, y por primera vez comprendí muchas cosas que erróneamente creía saber.

No sólo conocía romances pícaros y macabros la niña. Su mente infantil se había nutrido sobre todo de historias mágicas de cuya autenticidad no dudaba, como la transportación por el diablo del obispo de Jaén. He de decir que, de no tener yo historias verdaderas tan hermosas como las falsas en que ella creía, dudo mucho que se las hubiera desvanecido como lo hice. Pero arremeter con argumentos contra la superchería y la superstición, los burdos embustes y los falsos milagros, no suponía acabar con el misterio del mundo y su encanto y sus portentos, sino precisamente lo contrario, la admiración de lo cierto y no inventado y, sin embargo, mirífico. ¡Cómo creer que el obispo de

Jaén amaneciera en Roma cubierto de la nieve que le había caído a su paso por los Alpes y, al mismo tiempo, se dijera que el diablo intentó hacerle pronunciar el nombre de Jesús para dejarle caer sobre el mar! ¿De Jaén a Roma a la vez por tierra y por mar? Pero es que además en esta historieta se cumple esa ley que tan bien expuso Benito Jerónimo Feijoo, según la cual las noticias llamativas son retocadas en cuanto al lugar y a los protagonistas para hacerlas más cercanas y, por tanto, más atractivas. En efecto, esta historia, le decía yo a la niña, se cuenta también de San Atendio, obispo de Visitaña. Pero ni hay santo con aquel nombre ni diócesis con este. Y seguía de este modo desbaratando su fábula.

Tanto le maravillaba mi destrucción de sus falsos castillos como en su tiempo la construcción de ellos por parte de gente ignorante y crédula. Disfrutaba desplegando su agudeza sobre algunos de estos cuentos. Así, ella misma me dijo que dos hombres de su pueblo aseguraban haberse topado, perdidos, en un lugar desierto, con cuatro gigantescas y horribles figuras que eran, decían ellos, demonios, de los que huyeron espantados. Pero, añadía la niña, ¿cómo, si eran realmente demonios, no pudieron darles alcance?

No la hizo esto, sin embargo, escéptica, sino crítica y prudente. Y, por supuesto, cuando había pruebas suficientes, no dudaba de la realidad del hecho, por extraño que fuese. Como cuando, hablando de su ceguera, le relaté malformaciones mucho peores en la Naturaleza. Le hablé así de una liebre de Alemania que tenía dos cabezas y ocho pies, de modo que cuatro correspondían a una, y cuatro a otra, mirando, cabezas y pies correspondientes, a partes opuestas. Cuando la liebre era perseguida en la caza, corría con cuatro de sus pies mientras los otros cuatro descansaban y, al fatigarse, se volteaba y seguía corriendo dando descanso a los pies que le habían permitido hasta ese momento huir. Pero también en seres humanos ocurren cosas de ese tipo, le exponía, como un infante de dos cabezas, dos cuellos, cuatro manos, y el resto como de un individuo solo, nacido en Medina-Sidonia dos años antes que ella. El caso fue objeto de discusión filosófica y teológica, porque, al considerarse arriesgado el parto, fue bautizado en el primer pie que sacó. ¿Eran dos individuos o uno? Si eran dos, ¿ambos quedaron bautizados? Se discutía por entonces si era la duplicidad de cerebros o de corazones la que permitía dilucidar si esos monstruos eran dos individuos o uno solo. Yo sostenía la tesis de Feijoo de que la clave estaba en el cerebro, y le contaba a la niña que sin corazón se podía vivir algún tiempo, como le pasó a un hombre al que los Indios sacrificaron a sus ídolos arrancándole el corazón; tras caer por casi treinta escalones, dijo: *Oh nobles, ¿por qué me matáis?* Por supuesto, hay que descontar para esta argumentación los milagros, como el de San Dionisio Aeropagita que, degollado, tomó su cabeza en las manos y caminó así dos mil pasos.

Mas no todo eran sesudas disquisiciones y laborioso aprendizaje. También gustaba mucho Gregoria de chistes y sucesos graciosos, y yo alimentaba su paladar. Varias veces me hizo que le contara la historia del eclesiástico de poco entendimiento al que, en Roma, le hablaron en latín y, pensando que era italiano, dijo a los que le rodeaban: *Como no sé la lengua italiana, no puedo responderle: que si me hablara en latín, le había de confundir.* O aquella ocasión en que en un corrillo se burlaban de lo grande que era el pie de Quevedo. Éste dijo que había otro mayor en el corrillo. Como todos se miraran los pies y comprobaran la falsedad de lo dicho, se lo echaron en cara al escritor, el cual respondió sacando el otro pie, que tenía retirado y que, en efecto, era mayor. Le gustaba también mucho aquella historia donde una moza que llevaba delante una burra cargada de algo se encontró con un caballero al que agradó. *¿Dónde vas?*, le pregunta él a ella. *A mi lugar*, responde la moza. *¿Y cuál es éste?*. *Las Navas* —seguía yo las reglas de estos cuentos y lo acercaba a nuestro entorno. *Entonces*, dice el caballero, *conoceréis a la hija de Juan Tauste. Sí, claro*, dice ella. *Pues llévale este beso de mi parte*, dice el caballero intentando besarla. A lo que la moza responde: *señor, si tenéis tanta prisa en mandar el beso, dádsele a mi burra, que va delante de mí y llegará antes.*

Pero sin duda su gracia favorita era la de aquel hombre que llegó a un pueblo diciendo que rejuvenecería a las viejas. Varias lo creyeron y le preguntaron qué habían de hacer. Él les contestó que escribir cada una en un papel su nombre y edad. Había de setenta, de ochenta, de noventa años, y todas pusieron fielmente el número. Al día siguiente el pillo dijo que una bruja envidiosa le había robado las papeletas y que volvieran a hacerlas. También les dijo que el procedimiento consistía en quemar viva a la más vieja y en que las demás comieran una porción de sus cenizas. Todas se quitaron años entonces a la hora de ponerlos en el papel: la de noventa se puso cincuenta, la de sesenta, treinta y cinco. Así, el pícaro recogió las papeletas y, sacando las del día anterior, dijo: *ya lograron vuestras mercedes lo prometido, ya todas se remozaron, usted que ayer tenía noventa años hoy tiene cincuenta, usted, con sesenta ayer, hoy goza de treinta y cinco.*

Ya volaba, aunque tímidamente, el rumor que acabaría devolviendo a la niña a las calles de Úbeda, cuando intentaron robar en la ermita. Las alhajas de la Virgen de la Estrella fueron de nuevo objeto de la sacrílega codicia de los ladrones. Sin éxito, porque la providencia quiso que los objetos valiosos se hubieran trasladado a la iglesia parroquial con motivo de las proyectadas obras en la ermita. El intento de robo indignó mucho a la niña, de un modo tal que me hizo pensar que acaso nuestros sentidos tengan algo que ver en nuestra manera de entender el mundo y, por tanto, en nuestra moral. Un ciego es más vulnerable al robo que un vidente, y por tanto este pecado más condenado en su corazón.

Fue con motivo de este hecho que le comenté que años atrás, en los tiempos inseguros de Carlos II, se utilizaban unos subterráneos que en la ermita había, de los que apenas se tenía ya noticia. Entusiasmada con esta historia, me insistió en que la dejase merodear por ver si los encontraba. Asombrado me quedé al comprobar que, mediante el sonido que las paredes hacían, descubrió un trozo falso de una que daba acceso a una galería subterránea. Me convenció para que rompiera parte de él, y se introdujo por la oquedad. Recorrió la galería con la velocidad de un murciélago, a juzgar por los ruidos de sus pasos que yo, incapaz de aventurarme a oscuras, a más de que no cabía por el estrecho agujero, oía desde la recién abierta entrada. Entonces apareció con una figurilla, una minúscula estatua de lo que parecía ser un dios, o tal vez un héroe, griego o fenicio, o incluso ambas cosas a la vez, quizá el Heracles-Melqart tan querido de Aníbal. Cuentan que éste conservaba una estatuilla que lo representaba y que había pertenecido a Alejandro Magno. Nada cuesta soñar, si tenemos en cuenta la posibilidad de que Aníbal pasara por aquí, que se trate de la misma. Se encaprichó Gregoria de la imagen y, aunque no era muy aficionada a las historias bélicas y me había costado hacerle entender las guerras púnicas, no se separaba de ella. Cuando esa circunstancia fue conocida, el rumor se avivó grandemente, y hubo quien dijo que la figura era diabólica y la niña una bruja en ciernes o incluso consumada. Sólo así, decían, puede saber tanto con tan corta edad y con tan inexistentes luces.

No más, y aun menos, tenían ellos que la pobre niña. Porque de nada sirve la vista si la conducen prejuicios y errores, más que para desviarnos del camino de la verdad ufanándonos de nuestra ignorancia.

Pero Gregoria volvió a Úbeda, una vez la situación empeoró para mí y, sobre todo, para ella. Justo es reconocer que hubo gente que en silencio e incluso sin él la apoyaban. Pero el ambiente se había enrarecido demasiado y la prudencia aconsejaba que se marchara. Habían pasado cuatro años desde que la conocí y apenas dos desde que comenzara a darle clases.

Ignoro si su vuelta a la mendicidad después de unos meses de cierta comodidad influyó en la enfermedad que la llevó al Hospital de Santiago (“ya no son torres/ que son macetas/ llenas de flores”), donde podían escucharse las quejas de moribundos y enfermos contagiosos, en un año que la historia recordará como uno de los más hambrientos y mórbidos en la Úbeda de mi siglo. Quiero pensar, sin embargo, que una criatura tan pura había nacido en un lugar y un tiempo equivocados. Siempre lamenté no haber estado en sus últimos minutos junto a ella, aunque sé que murió tranquila y feliz. No de otro modo pudo ser si tenemos en cuenta que lo hizo el 1 de mayo de 1751, cuando celebrábamos la misa en la ermita de la Estrella. Sin duda la Virgen la ayudó en el tránsito. Cuando, días después, fui a verla en vano, me

dieron la noticia y me entregaron la figurilla que, dijeron, encontraron apretada en su mano.

NOTA. Creo oportuno hacer constar que, salvo alguna excepcional licencia, todos los personajes de este cuento existieron o dejaron de hacerlo en las fechas señaladas. Mi tarea ha sido soñar una historia que los relaciona y que sólo el azar que elige uno de entre los caminos posibles pudo hacerla o no real. O tal vez decir esto sea presunción por mi parte y yo haya sido no más que el instrumento para que el doctor Francisco Pedro Martínez pudiera narrar la historia que vivió o que quiso vivir.



FUTUROS ESCRITORES



Beatriz luentina. Isabel Jurado

ANGÉLICA
REVISTA DE LITERATURA

MI ZAPATO IZQUIERDO

MÓNICA H. MUÑOZ

Lucena

NO *estarás sola*, esa canción que a veces, como tantas otras se me torna imposible de entender, sonaba aquella tarde en mi cabeza, como un martillo de herrero, desprendiendo a cada golpe ardientes y ardidadas chispas. Tenía sed y no había fuentes, y aunque decidí seguir caminando hasta casa, aminoré el paso para no acrecentar la sequedad de boca que me aturde siempre en primavera. Algunas luces se habían comenzado a encender demasiado pronto, aún las nubes coloreadas de la tarde daban a las calles claridad y sosiego. Me molestaban bajo los pies las piedras de algunas calles, otra razón para caminar más despacio. Tampoco merece la pena andar tan deprisa, pensé, la vida pasa a igual velocidad para los que se sientan en los parques y para los que trabajan hasta tarde. Había leído eso días antes en algún lugar. La primavera, eso sí, parece a mi juicio ralentizar ese paso, sobre todo en algunas ciudades, diseñadas por sabios antepasados para reflejar más esplendorosamente las tardes primaverales que las de otras estaciones. Se siente a la perfección cómo contienen la respiración mientras se expande el polen.

“Siempre habrá quien se parta en dos, en cada despedida...”

Torcí una esquina, y miré a un indigente anciano que se acomodaba en unas cajas de cartón dentro de un cajero. No lo recordaría, sólo lo miré, de no ser porque unas señoras con pinta de recién comulgadas, pañuelo al cuello, medio tacón y eterno rubio ceniza de peluquería de los viernes, comentaban cuando me crucé con ellas que la inseguridad ciudadana debería preocupar más a nuestros gobiernos, que a dónde íbamos a llegar. La verdad es que tuve que hacer un pequeño esfuerzo para relacionar la beata aseveración con las cajas de cartón del Central Hispano. La caridad humana a veces me asombra hasta el extremo. Al menos gracias a eso, reflexioné. A menudo estas escenas se me hacen habituales, no tienen para mí la importancia que, creo, deberían. Una vez, hace años, vi a una señora mayor que lavaba un filete crudo de carne roja en una fuente pública de mi pueblo. En otra ocasión, también hace algunos años, cuando aún estudiaba en la Universidad, me dirigía una mañana a clase acompañada de una de mis compañeras cuando presen-

ciamos el levantamiento de un cadáver en plena calle. Eran las ocho de la mañana. Un coche fúnebre y otro de policía estaban presentes, pero no había ambulancia ni personal sanitario. Uno de los agentes, que seguramente se había encontrado el pastel recién comenzado su turno, le comentaba a otro con la voz granizada que “seguramente se habrá muerto de frío”. Era Enero. No dudo que la hipotermia fuera realmente la causa de la muerte, pero ese día pensé que ese hombre había muerto de olvido, de ignorancia, que todos los zapatos que habían pasado por su lado mientras dormía en la acera, habían acabado a puntapiés de desdén con su vida. Tenía una de mis mañanas filosóficas. Es posible que después de presenciar situaciones como éstas a uno se le endurezca el corazón llegado determinado momento, y por eso no miré siquiera al del Central Hispano el día que bajaba al atardecer camino de mi casa. El muerto que vi con mi compañera estaba en BBVA. Aquel día, esa visión me sobrecogió, pero a partir de entonces, sobre todo desde que vivo en una ciudad, ese tipo de cosas pasan a menudo inadvertidas para mí. Me alegro de que aquella tarde, esas feligresas sin piedad removieran mi conciencia, si bien no de la manera que, seguramente, a ellas les habría gustado decir luego a su párroco que “me habían convertido”.

Supongo que, instantes después, ya no lo recordaba, porque me fijé en una pareja que discutía en un portal, en una perra parturienta que intentaba alejar de su cuerpo a los viandantes ladrando desesperadamente, y en un niño que cruzaba solo la calle mientras la madre comentaba con otra madre que desde luego los niños hay que ver qué malos que son, que tiene una que tener siete ojos con ellos, que cualquier día me van a matar de un susto.

“Vendrán a buscarte batallones de soldados...”

El zapato izquierdo me molestaba bastante, pero ya era algo habitual. Esa tarde me dolía más porque había bajado por calles empedradas, y aunque lo había hecho despacio, sabía que seguiría sintiéndolas en las plantas de los pies toda la tarde, aun en pleno acerado de la Avenida de la Constitución.

Cuando tenía cinco años, me era imposible distinguir cuál era la mano derecha y cuál la izquierda. Aun soy incapaz. Un amigo me dijo hace poco que yo en realidad lo que tengo son dos manos izquierdas, no sé si se refería a lo torpe que soy con algunas cosas, que lo soy, o a que, como nunca sé cuál es la derecha, siempre acabo preguntando ¿ésta derecha o ésta? La maestra, con toda su buena voluntad, me hacía llevar un guante verde en la izquierda y uno rojo en la derecha cuando iba a preescolar. Consecuentemente, y no pretendo poner pegas a su

entregada didáctica, aprendí cuál es la mano roja y cuál la verde, pero aún tengo que adoptar postura de escribiente para saber cómo llegar a un sitio cuando alguien me da una indicación. No sé si lo hacía con todos sus pupilos, o fui yo la única, pero me sentía bastante mal al tener que llevar esos guantes desiguales durante todo el día. Con el tiempo, pensé que podía tratarse simplemente de un caso de anomia, pero no, no me sucede con nada más, sólo con la derecha y la izquierda. Quizá si me hubiera puesto el rojo en la izquierda, al menos habría aprendido algunos términos de historia política, aunque con cinco años habría sido algo precoz, creo.

Con los pies me sucede lo mismo. Pero ahí está mi salvador, mi pie izquierdo que es algo mayor que el derecho y que me provoca ese malestar al andar, culpa también de los vendedores y fabricantes de calzado, que no se hacen eco de este problema que tiene casi la totalidad de la sociedad, y que me ayuda a saber siempre perfectamente cuál es el pie izquierdo, el que me duele al andar, no tiene pérdida.

Todo con el mismo rasero... El hombre del cajero, el parto de la perra, la "muerte" de la madre por el mal rato del niño que cruza la calle solo, y el dolor de pies. A cualquiera se le erizaría el vello de ver en tal estado anárquico sus principios, pero el día del que hablo era uno de esos en los que se me confunden voces y ecos, en los que se hace un mundo de una ciudad porque se ama a un habitante, de esos en los que se le llenan a uno los zapatos de piedras, a mí sobre todo el izquierdo, y en el que lo mismo da cenar que no cenar, llorar que no llorar, resucitar que no resucitar. Tengo varios tipos de días. Si no paso mucho tiempo sola, mis días son bastante parecidos a los de todo el mundo, tampoco soy tan rara. A veces, cuando doy muchísimas vueltas a las cosas pero estoy feliz, tengo uno de esos días en los que una musiquilla ligera como de jazz me acompaña al andar por la calle. Y otros, como esta tarde que ahora cuento son de esos raros en los que mis ideas e ideales, los sueños de una vida, de la mía y de otras, mis herramientas de trabajo, Valente, los besos, los dulces, una col lombarda y el despertador conviven juntos en una coctelera.

Ese era un día de esos que luego se olvidan. O no. Lo único bueno que tienen, creo, es que camino tan enmimismada, que no tengo miedo de que me atraquen. No creo que sea una psicosis, sólo que a veces no puedo evitar intentar adivinar las intenciones de quienes se me acercan, escrutando sus ojos y sus manos, y quizás también sus ropas y su pelo. Quizás sí que sea una psicosis. Una piedrecilla más para mi zapato izquierdo.

Esa tarde no recordé comprar la lombarda, ni llamar al fontanero por lo de la ducha, ni comprar un regalo para Verónica, pese a que me lo habían recordado mil veces y prometí ser en este caso una encargada fiable. Caminé, pensando en mis cosas, en mi coctelera, repitiendo los

versos insistentes de aquella canción en mi interior, pisando mis piedras, dentro de mi zapato, mirando asépticos escaparates de zapaterías, buscando consuelo. Una tarde más de primavera en Granada, ya habían abierto Los Italianos.

Al pasar por la facultad de Medicina, recordé a mi amigo muerto, suicidado desde alguna de aquellas ventanas, de quien nadie se acordó el día de la graduación porque había muerto el primer año. Mi primer amigo en la Universidad, una gran piedra bajo mi zapato izquierdo, y también y eternamente dentro de él.

Subía por Severo Ochoa una ambulancia a toda velocidad, dejando tras de sí una música y un remolino de aire y pelusillas primaverales y olorosas que a nadie sacó de sus pensamientos.

“No habrá distancias que no cubra cualquier hombre que te busque...”

Y pasé por tu casa. Por la que yo creía tu casa. Nunca supe con exactitud cuál era. Tú me lo explicaste varias veces, pero no, no conseguía acertar porque nunca conseguí armarme de valor para ir, con la excusa tonta con la que yo intentaba convencerme de que ya tendría oportunidad en otro momento, poniendo mis exámenes como pretexto. Ya no se removían tantas cosas dentro de mí cuando pensaba en ti, otros enamoramientos también eternos se habían puesto aquel invierno entre tú y yo, y el escalofrío ya no era tan claro ni tan solemne. Ya no vivías allí, o tal vez sí, a veces, pero para mí, esa siempre fue tu casa, y lo será. Las ventanas estaban cerradas, como las esperanzas. Alguna vez me había propuesto no alzar la vista al pasar por allí, pero era, yo lo sabía, algo parecido a las dietas que se empiezan los lunes, todos los lunes.

Al reparar en ti, solía sentir vértigo. Porque aúnas tantas cosas de mi vida, que parece que me encuentro, cuando lo hago, en el instante previo a la muerte, visionando mi existencia entera como si fuera una película. Antes me invadía un desasosiego, supongo que parecido al que embarga a un jurado cuando se ve en la tesitura de dejar desierto un premio literario o algo así, pero ya no. Mi abuela dice que a todo se acostumbra una, y al final, va a tener razón. Con el paso de los años, he desarrollado una estrategia para verte con la distancia adecuada, que me ayuda a entender mi situación; o a consolarme creyendo que la entiendo, que también es posible. Ahora, en mis días menos viscerales, veo claro que, aunque es evidente que si mi vida fuera un cuento de hadas, tú sin duda serías el príncipe azul, el que al final rescata a la princesa y todas esas cursiladas, eres en la realidad como un globo de plástico inserto en mi músculo cardíaco, que ocupa mucho espacio, pero que no tiene nada dentro, sólo aire. Pero cómo quisiera poder vivir sin aire...

“Visitaremos lugares, a los que hemos ido antes, juntos, antes de conocernos, antes de encontrarte...”

Ha habido otros hombres en mi vida, no te creas. Pero tenía razón Nietzsche, el hombre crea al ídolo ante el cual, luego se arrodilla. Siempre has sido una nebulosa cuando menos gris que oscurecía el cielo de algunos de mis días felices con otros. Y lo serás, irremediablemente, aunque me pese. Bueno, la verdad es que no me pesa.

Seguí caminando pensando en mis cosas, ya se había hecho de noche casi del todo, y se comenzaba a producir el cambio de turno. En las calles había otro tipo de gente que, claramente, acababa de salir. Yo, sin duda, era una rezagada del turno anterior.

“Clava hoy tus raíces en mí...”

La cancioncita se hacía pesada. Ya reaccioné, aproximadamente a la altura de San Juan de Dios, y me parece que intenté recordar algún poema, a ver si así la musiquilla martilleante se desvanecía.

“Cuando te nombran, me roban un poquito de tu nombre...” ¿Un poquito o un pedazo? No, Gloria Fuertes no, a ver, ¿Neruda? *“Para mi corazón basta tu pecho, para tu libertad, bastan mis alas...”*, tampoco, que me recuerda al día aquel que... no, a ver ¿dónde está Hernández, el que siempre me salva la vida? *“Una mujer morena, resuelta en luna, se derrama, hilo a hilo, sobre la cuna”*... No sé cómo sigue; definitivamente, los poemas no están hechos para pensar en ellos cuando paso por delante de tu casa. O tu casa no está hecha para recordar poemas. O soy yo la que no está preparada para recordar escrupulosamente el orden de las palabras de los poetas a la vez que camino por donde tantas veces has caminado tú. Al menos, ya la canción me abandonó.

Perdí el pañuelo, que llevaba anudado al bolso porque ya empezaba a hacer demasiado calor para cubrirse el cuello, y un hombre corrió unos metros tras de mi para devolvérmelo. Me sonrió y le sonreí. No era una tarde cualquiera, pero podría haberlo sido, ¿no te parece?

Giré una esquina y enfilé mi calle, mi acera. Me saqué las llaves del bolso, y entonces vi la lista de la compra, olvidada por segunda vez en dos días. Ya era tarde, daba igual, cenaría cualquier cosa, sólo quería llegar y abrir las ventanas, para dejar entrar ese ambiente de aroma y silencio, de primavera en Granada, que me gusta tanto. Salinas me esperaba sobre el escritorio, y pensando en él subí las escaleras.

“No te quiero mucho, amor, no te quiero mucho...”

Lo mejor de llegar a casa es encontrar las zapatillas de felpa debajo de la cama, y desprenderse de la tiranía de los zapatos, sobre todo del izquierdo, y de todas las piedras que lleva dentro. El recuerdo de algunas de las piedrecillas pisadas ese mismo día perdura unos instantes, aún con el calzado de andar por casa, pero se pasa al rato.

¿Ves? Recuerdo a la perfección todos los detalles de la tarde de tu muerte. El cielo sabe que es cierto que me habría gustado enfermar, encontrarme mal, aturdida, vomitar incluso, para que luego hubieran dicho de mí que te tenía tan dentro que lo presentí. Pero no, eso no sucedió. Bajé de la biblioteca como una tarde cualquiera, aparcando la tesis en algún momento de confusión bibliográfica de esos que me desesperan, olvidé las cosas que normalmente olvido todos los días, sonreí a alguien como hago siempre, y pensé en ti al pasar por tu casa, pero no pensé que te estabas muriendo, pensé en ti como pienso todos los días desde que te conozco, desde que me conozco.

No enfermé, no lloré, no asistí a tu velatorio, no me lamenté, porque no me enteré de que habías muerto. Nadie supo cómo darme la noticia. Mi madre sólo me llamaba los sábados, y aquel día era miércoles. No le pareció importante decírmelo en el momento porque al fin y al cabo, según ella, yo no iba a abandonar, no debía hacerlo, mis obligaciones para ir al pueblo a un velatorio, que tampoco eras un familiar cercano ni nada de eso. Mis amigos se pasaron la patata caliente unos a otros porque nadie quería darme esa noticia. En pleno Abril, otro 20 de Noviembre.

Aquella noche cené un yogur, estuve viendo la enésima reposición de una película que he visto a trozos muchas veces y de la que nunca recuerdo el final, y me fui a dormir como todos los días, sobre las doce y media, tras quemar una vela para sentirme menos sola. Antes me había dado una ducha y me había puesto en el pelo el jugo de un limón. En aquellos días me había dado por los remedios naturales para los males físicos pasajeros. Leí a Salinas, como tenía previsto “No quiero que te vayas, dolor, última forma de amar...” y soñé con lagartos, como me sucede cuando algo me preocupa. Bueno, no siempre, tampoco me apellido Nasar ni nada de eso. Mis sueños varían, como las fases lunares, pero a veces se repiten, sobre todo los desagradables. Y las tesis, creo, tienen muchos lagartos, al menos la mía.

Tantos detalles, y sin embargo no soy capaz de recordar cómo me enteré, quién me lo dijo ni en qué momento. Tampoco importa demasiado. Sólo sé que viví unos días en la ingravidez, otros en el blanco puro y algunos más en la duda metódica sobre realidades y ficciones. Ahora sólo sé que te fuiste una tarde de primavera en la que yo había perdido y recuperado un pañuelo. Nada más. Todo lo demás es pura disertación o verdad universal, según amanezca el día.

Tenía muchas cosas que decirte, muchas cartas cerradas en un cajón desde hacía años, y dos amigos que me animaban constantemente

a llamarte y contarte mi historia, para recuperar así mi plena capacidad pulmonar y poder seguir viviendo. No lo hice. Debí hacerlo, pero no lo hice. Y tú iniciaste una maniobra de adelantamiento cuando otra conductora te adelantaba, y te fuiste con ella, ni siquiera conmigo en ese momento, con ella, mientras yo cantaba por dentro una imposible canción de autor y caminaba sobre las piedras, cuando soñaba verte en la ventana y contarte que mi tesis seguía adelante. No debías hacerlo y lo hiciste. Me dijeron que habías salido de trabajar tras doblar turno, y que quisiste dar una sorpresa a tu novia, y visitarla en la ciudad donde trabaja, y que saliste de casa cansado y te sentaste al volante. Me dijeron que te fuiste tras unas horas de agonía, en las que estuviste consciente. Me dijeron que nadie llegó a tiempo para estar contigo en los estertores de tu única muerte, que te fuiste solo, mientras la conductora del otro coche era trasladada de urgencia a un hospital cercano en el que pudieron visitarla sus hijos antes de morir. Me dijeron muchas cosas. Pero nadie me dijo si te acordaste de mí en aquel momento, ni si lo habías hecho aquel día, mientras yo miraba a un mendigo sin verlo, sin dejar de caminar, quejándome como siempre de mi zapato izquierdo. Lo prefiero, es mejor la duda que la negativa, al menos, aunque sea al sesenta, mis pulmones siguen respirando así. Ya no podré entregar a nadie el cien por cien de mi vida, porque me queda pendiente una cuenta contigo, pero el sesenta no está tan mal, creo.

A veces me gustaría saber si a ti también te pasó por la mente la película de tu vida en esas horas, mientras yo me tomaba el yogur, y me gustaría saber si yo tenía un lugar en ella. Me gustaría saberlo porque sé que nunca voy a encontrar respuesta a eso; si hubiera posibilidades de tener una contestación, huiría de esta cuestión como de la tiña.

Soy consciente de que nunca nos habríamos entendido bien, y de que, si hubiera sido capaz de contarte mi historia, me habrías acusado de hiperestesia si hubieras conocido el término. Solamente el relato de una tarde de mi vida, tal como hoy te la cuento, te habría parecido irreal y absurdo, “le das demasiadas vueltas a las cosas, la vida es mucho más sencilla que todo eso”, parece que oigo tu voz. Jamás entenderías los desvelos, los vasos rotos, las cartas cerradas, o el hecho de que haya días en los que mi humor depende del color de la taza en la que me tomo el desayuno, y mis relaciones sociales de la ropa interior que estaba más cerca de la mano que abrió el cajón...

Pasé años tratando de imaginar, de predecir tu rostro al oír estas cosas, porque estaba totalmente decidida a contártelo después de dejar a mi segundo novio por una estupidez y una crisis y una charla de muchas cervezas que acabaste acaparando sin estar presente. Ahora, parece que la vida me condena a imaginar por siempre esa expresión, esa sonrisa de incomprensión que se presentaba como la opción más factible. Imaginaré. Qué remedio.

En el fondo me consuela no haberte puesto nunca en la situación cuando menos embarazosa de tener que escuchar que tu amiga de la infancia deja a todos sus novios pasado el enamoramiento porque no consigue que el amor madure en su cabeza por tu culpa. Debe ser un mal trago, y quizá si te hubiese asaltado en uno de tus momentos rebeldes difíciles de determinar, habríamos tenido problemas para mantener nuestra amistad asimétrica. En cierto modo, mejor así. Aunque, tengo que confesar, que tampoco he pretendido nunca que me convirtieras en la mujer de tu vida a l escuchar mis cosas. Sólo pretendía quitarme de encima lo que mis amigos cercanos consideraban un caparazón de idealización que pesaba mucho. Nunca te conocieron...

Guardo el recorte de tu accidente con las fotos del colegio. Fui al psiquiatra. Me dijo que para seguir adelante, tenía que enterrarte primero. No volví a ir.

¿Sabes? Me gusta caminar por las calles, las de nuestra infancia y las de la ciudad que nos enamoró a cada uno por un lado, pensando que vamos a tropezar en una esquina, que vas a estar, como aquella tarde en que te vi por última vez, esperándome en Gran Capitán. He vivido muchos años así, tampoco me cuesta tanto mantener eso, y me hace feliz. No me creo que no estés, o no me afecta porque nunca has estado. No lo sé. Pero debo confesarte que ahora me siento invadida en cierto modo en mi intimidad. No es que me crea todo eso de que estás en el cielo y de que todo lo ves, esa fase terminó hace años. No te siento más cerca por eso, sino porque sé que ahora no piensas en mí, como siempre, pero tampoco en otra, y eso me reconforta extrañamente. Yo tampoco lo entiendo mucho. Siempre has sido mi zapato izquierdo, el lastre que arrastraba al caminar, la piedrecilla unos días, y la roca otros, de fuera o de dentro del zapato, que me mantenía viva en mi inventada dimensión bipolar de las cosas: la vida que he vivido para ti, y mi propia vida.

No hemos tenido recitales, ni tardes compartidas, ni cines, ni noches de calor insoportable, ni lágrimas compartidas de risa o angustia. No hemos visitado los lugares a los que fuimos juntos antes de conocernos, no hemos vuelto a las aulas de preescolar que nos vieron juntos por primera vez, no hemos tenido hijos, no hemos estado en desacuerdo sobre cómo llamarlos, ni hemos discutido de política, ni hemos dejado de hablarnos durante días, ni nos hemos dado la espalda. No hemos compartido bombones ni nos ha llovido estando juntos. No has perdido ninguno de mis libros ni me has regalado una bufanda. Y yo, no he sido fiel a mi tajante afirmación, que surgía a la cuarta ginebra con los amigos suscitando risas por lo repetitiva que era, de que no me moriría sin besarte. Ni siquiera sabes qué música me gusta, ni de qué humor me levanto por las mañanas, ni que soy alérgica al azahar amargo. Nunca has pasado una tarde contando los lunares de mi espalda, yo ni siquiera sé si lloras cuando te ríes mucho, ni acertaría ahora el color

de tus ojos eternamente cambiante desde tu infancia. No sé, ni sabré, si miras o ves a los mendigos en las calles, si acertaste o no al dejar la carrera, si vas a las manifestaciones, si te gusta la Literatura al menos un poco. Recuerdo que una vez me dijiste que para ti sería fácil vivir sin arte, que podrías renunciar a él antes que al amor, o a la risa y yo me indigné un poco porque son los tres pilares de mi otra vida, la que no es tuya. Tampoco sabrás nunca que me parece ridícula tu visión de la bohemia basada en beber té, fumar hierba y quemar incienso o hacer percusión.

Aquella tarde no enfermé, no presentí tu marcha, y aún hoy no quiero concebirla, no lo necesito. Siempre estuviste para mí como estás ahora, presente y lejos. Pero con los días, eso sí que no he podido evitarlo, he ido madurando una idea que se adapta, un poco más que todo lo que teníamos tú y yo hasta esa tarde, a mi concepción digamos ¿algo becqueriana? de la vida. Quizá aquella canción que sin saber por qué acudí a mi mente mientras cerraba la taquilla de la biblioteca, no fue una casualidad. Si, en lugar de empeñarme en recordar algunos versos para disuadirla, la hubiera seguido tarareando en mi cabeza, aquella noche me habría dormido con un *“Allí estaré para amarte, y aunque no esté, allí estaré para amarte. No estarás sola. No, no estarás sola. No estarás sola.”*

No estaré sola, porque siempre estarás en mi zapato izquierdo. De cada dos pasos que dé en mi caminar, uno de ellos será pensando en ti, y en todo lo que desconocías al marcharte.

Mónica H. Muñoz

EPÍLOGO

NO ESTARÁS SOLA, Ismael Serrano

No estarás sola, vendrán a buscarte batallones de soldados
 Que a tu guerrilla de paz se han enrolado
 Y yo en primera fila de batalla, abriendo trincheras
 Para protegernos, mi guerrillera.
 No estarás sola, te saludarán a tu paso en mil idiomas
 Con mil lenguajes
 La gente a la que despertaste en cada viaje.
 Los que dormían en las calles
 A los que preguntaste por su esperanza, por su desastre.

No habrá distancias que no cubra cualquier hombre que te busque.
No habrá rincón en que tu nombre no se pronuncie.
No habrá misterio o duda en que tu presencia no luzca
Faro solidario en ausencia de paz
En tiempos difíciles, mi estrella polar.
Sola nunca, nunca estarás.
No estarás sola
Siempre habrá quien se parta en dos en cada despedida
Quien te dé aliento cuando te des por vencida.
Tu revolución llenará sonrisas
Yo la incorporé a mis aperos de trabajo, a mi vida.
Clava hoy tus raíces en mí
Quién pudiera retenerte en Madrid.
Visitaremos lugares a los que hemos ido antes, juntos
Antes de conocernos, antes de encontrarte.
No estarás sola
Siempre habrá quien te ayude
A hacer las mudanzas
Quien te regale manos, flores, presencias, sin pedir nada.
Y allí estaré para amarte, y aunque no esté
Allí estaré para amarte
No estarás sola. No, no estarás sola.
No estarás sola.

LUCENA EN LA LITERATURA



El jardín de la paloma. Julia Hueso

SAN JUAN DE LA CRUZ PERSONAJE TEATRAL (*AL CABO DE LOS AÑOS MIL*, COLOQUIO EN LA BEATIFICACIÓN DE SAN JUAN DE LA CRUZ, ACTO TERCERO, LUCENA, 1675)¹, DE FRANCISCO DE DUEÑAS Y ARJONA.

JUANA TOLEDANO MOLINA
ANTONIO CRUZ CASADO
IES Marqués de Comares. Lucena.

*AL CABO DE LOS AÑOS MIL
COLOQUIO EN LA BEATIFICACIÓN DE
SAN JUAN DE LA CRUZ*

HABLAN EN ÉL:

EL MONTE CARMELO
SAN JUAN DE LA CRUZ
LUZBEL
LAURA, DAMA
LA CULPA
EL TIEMPO, GRACIOSO

ANGÉLICA. REVISTA DE LITERATURA, 12, 2004-2008, pp. 323-342.

¹ La introducción a este trabajo de Juana Toledano Molina y Antonio Cruz Casado, "San Juan de la Cruz personaje teatral (*Al cabo de los años mil*, Lucena, 1675)", en *Angélica. Revista de Literatura*, 9, 1999, pp.327-347. Junto al estudio introductorio figura allí la "Loa en la beatificación de San Juan de la Cruz", que precede a la comedia, cuya edición continuamos en esta ocasión y cuyo acto primero figura en Juana Toledano Molina y Antonio Cruz Casado, "San Juan de la Cruz personaje teatral (*Al cabo de los años mil*, coloquio en la beatificación de San Juan de la Cruz, Acto primero, Lucena, 1675), en *Angélica. Revista de Literatura*, 10, 2000-2001, pp. 337-359. El acto segundo está publicado igualmente por Juana Toledano Molina y Antonio Cruz Casado, "San Juan de la Cruz personaje teatral (*Al cabo de los años mil*, coloquio en la beatificación de San Juan de la Cruz, Acto segundo, Lucena, 1675), en *Angélica. Revista de Literatura*, 11, 2002-2003, pp. 373-403. Seguimos los criterios más habituales en la edición de textos áureos.

ACTO TERCERO

Sale el Monte Carmelo vestido de flores.

MONTE CARMELO

Gracias a Dios que ya en Castilla advierto 910
mi espíritu y mi aliento renacido;
gracias a Juan que, de valor armado,
mi aliento vivifica casi muerto.
De un sueño grave creo que desperto, 915
míro[me] viejo en mozo transformado,
mírome ya de flores coronado,
siendo antes de malezas un desierto.
En Duruelo² cobré mi ser perdido,
en Ávila Teresa me dio flores, 920
[f. 159 v.] cuantas Teresa planta, Juan cultiva.
Las plantas, de su mano me han venido,
pues su candor me ofrece vencedores
triumfos, con que glorioso siempre viva.
La fuente de Elías, 925
que fue antiguamente
madre caudalosa
de ríos perennes,
de cuyos cristales
antiguos decienden 930
las Órdenes todas,
venas desta Fuente;
ésta, a quien los campos
de la Iglesia deben
las flores con que 935
corona su frente;
yo la vi llorar
al mirar perderse
por selvas de abrojos
sus claras corrientes. 940
Y hoy la miro ufana,
festiva y alegre,
por calles de rosas
correr libremente;

² En el pueblo de Duruelo, en la provincia de Segovia, San Juan de la Cruz funda el primer convento de Carmelitas Descalzos, en 1568, al parecer a instancias de Santa Teresa; de ese centro religioso sería el primer prelado.

hoy la vi sembrar 945
en campaña verde
sus granos de aljófara
y coger claveles.

Canta la Música

MÚSICA

Yo la vi, yo la vi
llorando su pena 950
y su suerte infeliz,
y al cabo de los años mil³
corren las aguas por do solían ir.

³ Del refrán “Al cabo de los años mil / corren las aguas por do solían ir”, contenido en estos versos, procede el título de la comedia. Se trata de una expresión que aparece en algunos textos y autores españoles del Renacimiento y del Barroco, aunque Dueñas pudo tomarlo también de la tradición oral, como una frase proverbial que es. Se incluye en una de las “Cartas en refranes” de Blasco de Garay, racionero de la Santa Iglesia de Toledo: “Aunque todavía querría que fuese más verdad vuestra confesión, que lo que pienso de vos, porque ternía esperanza que al cabo de los años mil tornaría el agua a su cubil, y consolarme yo con buenas mangas después de Pascua”, “Primera carta en que finge como sabiendo una señora que su servidor se quería confesar, le escribe por muchos refranes para tornalle a su amor”, en Hernán Núñez, *Refranes o proverbios en castellano* [1555], Madrid, Mateo Repullés, 1804, tomo IV, p. 103; en Liñán: “Aquel refrán y proverbio antiguo: “A cabo de los años mil, vuelven las aguas por do solían ir”, tiene más alma que parece: una buena inclinación, una buena sangre y un buen natural, aunque desdiga algo de sus generosos principios, ya por los ruines amigos, ya por las malas ocasiones, al cabo, al cabo se da una sofrenada la naturaleza a si misma y ayudada de la razón, corrida y afrentada, vuelve a lo que era, considerando lo que primero fue”, “Aviso quinto. A donde se le enseña y advierte al forastero que huya de los entretenimientos vanos y ocupe el tiempo en sus negocios, y se le propone el daño que se sigue de lo contrario”, Antonio Liñán y Verdugo, *Guía y avisos de forasteros. A donde se les enseña a huir de los peligros que hay en la vida de la Corte; y debajo de novelas morales y ejemplares escarmientos se les avisa y advierte de cómo acudirán a sus negocios cuerdamente*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1620, f. 80 r., grafía actualizada; en Lope: “Salen los villanos músicos, Celio, Fabio, doña Elvira y Tomé. Músicos]: Al cabo de los años mil / vuelven las aguas por do solían ir. / Celio: Nunca vino la canción / más a propósito hermano / que agora [...]”, Lope de Vega, *Con su pan se lo coma, Décima séptima parte de las comedias*, Madrid, 1621, f. 24 v., grafía actualizada; “Músico: [...] Y tomándose las manos / dicen con alegre gozo, / ayudando el monte y valle / a sus ecos sonorosos: / Al cabo de los años mil / vuelven las aguas por do solían ir”, Lope de Vega, *El heredero del cielo. Auto sacramental*, en *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso*, Madrid, Antonio de Sancha, 1778, tomo XVIII, p. 87; en Pérez de Montalbán, al final del día segundo del *Para todos* (1632) se incluye “La novela que se intitula *Al cabo de los años mil*, en prosa y verso”, narración que comienza la acción en Ciudad Real y que trata de los complicados amores de Lisarda y de Ricardo, que tienen un final feliz y moralizante, como se deduce de un fragmento del final del relato: “se desposaron dentro de quince días, con gusto general

Yo la vi, yo la vi
llorando su pena 955
[f. 160 r.] y su suerte infeliz;
y hoy⁴ la miro por calles de flores
jugar, correr, saltar y reír,
que al cabo de los años mil
corren las aguas por do solían ir. 960

MONTE CARMELO

Ave o flor, jilguero o rosa,
que con hermosura y voz
dejas la duda indecisa
si eres ave o si eres flor;
si no es encanto tu canto, 965
si no es tu voz ilusión,
dime ¿a quién debo esta dicha?

de cuantos llegaron a saber la fineza de los dos amantes, cumpliéndose así en ellos, como en los demás, de quien hemos hablado en esta novela aquel refrán antiguo que dice: Que al cabo de los años mil, vuelven las aguas por do solían ir, pues moralizando su concepto quiere decir que en habiendo costumbre de una cosa por maravilla deja de reducirse a su primer principio”, Juan Pérez de Montalbán, *Para todos. Ejemplos morales, humanos y divinos, en que se tratan diversas ciencias, materias y facultades, repartidos en los siete días de la semana*, Sevilla, Imprenta de los Gómez, 1716, p. 150; Quevedo satiriza ésta y otras obras de Pérez de Montalbán, en los siguientes términos: “Las novelas –dijo el escorpión de don Blas– que digo no son ni fábulas ni comedias, ni consejas, ni novelas, ni sibilas, ni candiles, con ser tan sucios, ni tienen pies ni cabeza, es poco lo de a cabo de los años mil, es tal que el cantarillo estuviera mejor en Peralvillo, que en ella, rotulándola; y ha jurado de sacar las aguas de su segundo verso, porque volviendo por do solían ir, no se enturbien en el cieno de la novela; y el lenguaje de cansado jadea, los discursos son tahona que muelen con bestias”, Francisco de Quevedo, *Perinola al Dr. Juan Pérez de Montalbán, graduado no se sabe dónde, en lo qué, ni se sabe, ni él lo sabe, Obras inéditas*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1794, tomo XI, p. 143; el texto del refrán figura también en la “Epístola X. A Roberto, representante de varios papeles” del “Plato octavo”, de las *Coronas del Parnaso y platos de las musas* de Salas Barbadillo: “Mas yo no me desdeñaré de la humildad de su estilo, antes te aplicaré el que jurídicamente me parece que te toca, siempre que del vestuario te viere salir a la calle; dice pues: “Al cabo de los años mil / tornan las aguas por do solían ir”. Mas, supuesto que tú te pasas muchas veces del vestuario a la taberna, será forzoso que alteremos alguna palabra y que digamos: “Al cabo de los años mil / tornan los vinos por do solían ir”, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *Coronas del Parnaso y platos de las musas*, Madrid, Imprenta del Reino, 1635, f. 241 v.; parcialmente en la tercera parte del *Criticón*, de Gracián: “Pues así como vuelven todos los demás usos, ¿por qué no podría volver éste al cabo de los años mil, y aun de los cuatro mil?”, Baltasar Gracián, *Obras (El criticón. El oráculo manual y arte de prudencia. El héroe)*, Barcelona, Pedro Escuder y Pablo Nadal, 1748, tomo I, p. 368, etc.

⁴ En el original: “y yo la miro”, con lo que se pierde el contraste que creemos percibir entre el pasado, marcado por la forma verbal “vi”, y la situación presente.

MÚSICA

Al alba y al sol,
pues Teresa es el Alba del Carmen
y Juan es del Carmen el Febo mejor. 970

MONTE CARMELO

¡Oh, cuánta gloria me da
la verdad desta canción!

Sale el Tiempo

TIEMPO

Saltando de rama en rama,
volando de flor en flor,
vengo volando y trotando
por verte en Ávila hoy. 975

MONTE CARMELO

¡Oh Tiempo! ¿Dónde has estado?

TIEMPO

Yo en ninguna parte estoy,
[f. 160 v.] que en esto de no parar
soy un Juan de Espera en Dios⁵. 980
Pero, aguarda; te veré.
Bravo mozo estás, señor.
Cuando de tierras de moros

⁵ Es una designación hispánica popular para el personaje del Judío errante. Covarrubias escribe al respecto: "También está recebido en el vulgo que hay un hombre, al qual llaman Juan de Espera en Dios, que ha vivido y vive muchos siglos, y que todas las veces que ha menester dineros halla cinco blancas en la bolsa. Todo esto es burla", Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], Madrid, Turner, 1979, p. 718 a. Su presencia es relativamente frecuente en textos literarios españoles; así se encuentra en la segunda parte del *Lazarillo*, de Juan de Luna: "Parecíame que aquellos veinte ducados habían de ser como las cinco blancas de Juanico de Dios, que en gastándolas hallaba otras cinco en su bolsa; más a mí, como era Lazarillo del diablo, no me sucedió así", Anónimo y Juan de Luna, *Segunda parte del Lazarillo*, ed., Pedro M. Piñero, Madrid, Cátedra, 1988, p. 312; en *La Gatomaquia*, de Lope de Vega: "Como se ven del Tamborlán y Eneas / y en Calvo, el de las fuerzas gigantes, /

nos apartamos los dos,
 estabas con dos muletas, 985
 y hoy estás como un garzón⁶.
 Ni una cana te ha quedado,
 por Jesucristo que no
 te podrá ya conocer
 la madre que te parió⁷. 990
 De Monte Carmelo pasas

en Juan Espera en Dios y en Transilvano, / en Pirro Griego y Scévola Romano”, Lope de Vega, *La Gatomaquia*, ed. Celina Sabor de Cortázar, Madrid, Castalia, 1982, pp. 174-175 [respetamos, sin embargo, para algunos nombres la trascripción que incluye Manuel José Quintana, *Tesoro del Parnaso español o poesías selectas desde el tiempo de Juan de Mena hasta fin del siglo XVIII*, Perpiñán, J. Alzine, 1817, p. 132]; en *La Dorotea*, del mismo Lope: Julio.- Sin duda quieres ser como Juan de los Tiempos, que vivió trescientos y sesenta y un años, como refiere Gaguino, pues nació reinando Carlo Magno y murió en el cetro de Ludovico el mozo. Fernando.- Todo lo puede hacer una felicidad no esperada. Julio.- De ese Juan de los Tiempos debió de tener principio en España la fábula de Juan de Espera en Dios y sus cinco blancas”, Lope de Vega, *La Dorotea*, en *Colección de las obras sueltas así en prosa como en verso*, Madrid, Antonio de Sancha, 1777, p. 340; en Quevedo: “Al resuello de la cárcel, / al vaho del perseguir, / hecho siempre Juan de Espera, / no en Dios, sino en corchapín”, en el romance “Censura costumbres y las propiedades de algunas naciones”, Poesía original completa, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1981, p. 964; “Yo, con mis once de oveja, / y mis doce de cabrón, / que, por faltarme las blancas, / no soy Juan de Espera en Dios”, en el romance “Significa su amor a una dama y procura introducir la doctrina del no dar a las mujeres”, *ibid*, p. 856, etc. Pasó también al teatro este personaje, por ejemplo, en la comedia de Antonio de Huerta, *Las cinco blancas de Juan de Espera en Dios* (siglo XVII), e incluso se documenta en la prosa, cfr. José de Santos Capuano, *Zumbas con que el famoso Juan de Espera en Dios, hijo de Millán y sobrino de Juan de Buen Alma, acude a dar vayas, bregas y chascos con los alegres gracejos y salados periodos de la divertida serie de su graciosa vida a la melancolía*, etc., Madrid, Imprenta de Villalpando, 1799, etc. Estudio importante sobre el tema es el de Marcel Bataillon, “Peregrinaciones españolas del judío errante”, *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 81-132.

⁶ Para Covarrubias “Vale tanto como mancebo”, Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], op. cit., p. 629 b, y, como posible derivado del francés, tiene la connotación de “mozo gallardo”, que también incluye Covarrubias. Es conocida la presencia del término en Góngora, por ejemplo, al comienzo de las *Soledades*: “cuando el que ministrar podía la copa / a Júpiter mejor que el garzón de Ida”, Luis de Góngora, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994, p. 199. Pellicer escribe al respecto, comentando un lugar del *Polifemo*: “Esta voz *garçon* es latino-bárbara, dicese *garsio*, significa *mancebo* o *sirviente*”, José Pellicer de Salas y Tovar, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630, col. 228

⁷ Expresiones de este tipo, junto con alguna otra apreciación un tanto atrevida o irreverente (como cuando se dice que el diablo se basta solo para engañar a las personas, pero también hacen lo propio los frailes, vid. vv. 1124-1128, de esta edición) quizás propiciaron que algún severo censor de la época eliminase la comedia de algunos ejemplares consultados, como sucede en el ejemplar 14-149, de la Biblioteca Pública Provincial de Córdoba, en el que faltan los folios 139 r. a 167 v., es decir, la comedia íntegra; esta pérdida tiene aspecto de ser antigua. Nótese, de paso, que esta expresión

a ser un Monte Tabor⁸,
pues estás todo de gloria,
todo es de re, mi, fa, sol⁹.
No te quejarás ahora 995
del Tiempo, pues gozas hoy
del mejor tiempo del mundo.

MONTE CARMELO

No he visto tiempo mejor.
Pero, dime, ¿qué hay de nuevo
De mi gran reforma?

TIEMPO

Son 1000
tan grandes las novedades
[f. 161 r.] que jamás el mundo vio
tanto montón de prodigios,
milagros tan a montón.

MONTE CARMELO

Dime, Tiempo, lo que has visto. 1005

TIEMPO

Sí haré, que testigo soy,
en cuanto Tiempo, de cuanto

está en boca del Tiempo, que actúa como el gracioso de la comedia áurea tradicional y como tal se le designa en el reparto del comienzo de la pieza.

⁸ En el Monte Tabor tiene lugar la transfiguración de Cristo, un hecho trascendental en el pensamiento cristiano, porque allí se oye la voz de Dios proclamando que Jesús es su Hijo; el sentido de estos versos de la comedia viene a decir que el Monte Carmelo, de ser un monte postergado, sin importancia, pasa a ser un monte relevante. En algún texto áureo aparecen ambos montes con una relación lejanamente parecida a ésta: “llegaban ya los términos sabidos / de la alta Galilea, y la bajeza / se vía ya de los valles del Carmelo, / y el monte donde Elías abrió el cielo; / y todo lo que oprime derramada / del gran Tabor la sombra deleitosa, / y Samaría de montes adornada, / esmaltados de hoja victoriosa”, Jacobo Sannazaro, *El parto de la Virgen*, trad. Gregorio Hernández de Velasco, en Juan José López de Sedano, *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1771, tomo V, p. 129.

⁹ Fórmula de encarecimiento mediante el empleo de las notas musicales, algo que nos parece poco frecuente. El sentido elogioso del texto viene a decir que todo está perfectamente conseguido.

en el mundo sucedió.
Sabrás que Juan, aquel héroe
que llenó la admiración 1010
de los siglos, después que
los zapatos se quitó,
vuela por aquesos aires,
como si fuera un halcón;
si bien, calzado¹⁰ también, 1015
grandes prodigios obró.
En Ávila, [a] una mozuela
que de amores le tentó,
la puso de vuelta y media;
y apagándola el amor, 1020
se la quitó de las uñas
al pájaro¹¹ tentador,
y a la Culpa dio la muerte
con un revés que le dio.
Lo que es más, la moza que era 1025
[f. 161 v.] dos dedos menos que el sol
en lo lindo, en lo bizarro,
en un convento la entró.

MONTE CARMELO

¿Qué hay más de nuevo? ¿Qué hay más?

TIEMPO

Que el diablo y él andan hoy 1030
en competencia por Laura,
que es monja en la Encarnación:
el diablo por darla al diablo
y Juan porque se dé a Dios.
Retírate aquí y verás 1035

Retíranse a unas ramas junto al vestuario

el cuento de más sazón
que en locutorio de monjas
ha sucedido hasta hoy.

¹⁰ Referencia al Carmen calzado, del que formó parte San Juan, y al Carmen descalzo, aludido en los versos anteriores, reforma de su orden religiosa encabezada por este Santo y por Santa Teresa.

¹¹ El demonio, que suele representarse con alas, como los pájaros.

Córrese una cortina. Estará una celosía, y de la parte de adentro Laura en hábito de monja, y a la parte de afuera San Juan de la Cruz sentado.

Ves allí, que está en la grada
Laura y el Siervo de Dios. 1040
Oye y verás cómo habla
de altísima perfección.

MONTE CARMELO

Plática será del cielo;
oigamos con atención.

[f. 162 r.] SAN JUAN

Hermana Laura, el demonio 1045
invidioso de la gracia
con que Dios la favorece
pretende turbar su alma,
trayéndole a la memoria
de su vida depravada 1050
el pasado error, con fin
de ver si puede inclinarla
a una desesperación.

LAURA

Es, Padre, tal la borrasca
de escrúpulos que me afligen, 1055
que llega la confianza
a naufragar en las olas
de mi malicia pasada.

SAN JUAN

Ese temor que la turba,
esas dudas que la engañan, 1060
ese miedo que la inquieta,
es tentación declarada.
Por culpas lloradas nunca
se condenaron las almas.
Arrójese al mar inmenso 1065
de la Bondad Soberana,
remita al gusto de Dios

el salvarla o condenarla.
[f. 162 v.] Sacrifíqueme finezas
de amor desinteresadas; 1070
y aunque le niegue la gloria,
no desmaye su constancia,
que es mercenaria fineza
amar sólo por la paga.

LAURA

¡Oh, cuánto, Padre, serenan 1075
mi corazón tus palabras!
Dios es quien mueve tu lengua.

SAN JUAN

A Dios le rindo las gracias.
Y quédese a Dios.

LAURA

Él premie
cuanto bien hace a mi alma. 1080

Levántase en pie San Juan y dice, aparte.

SAN JUAN

Mayor tormenta la espera,
mayor tentación la aguarda;
tomando Luzbel mi forma,
pretende ahora engañarla.
Poco su ardid aprovecha, 1085
cuando Dios defiende el alma.
Ocultarme quiero mientras
Luzbel sus engaños traza.

Ocúltase San Juan entre las ramas del Monte.

LAURA

Ahora, Señor, ahora
[f. 163 r.] que mi corazón dilatas 1090
y el espíritu gozoso

en tranquilidad descansa,
como palomilla errante
vuelo de tu pecho al arca,
cuya sangre me alimenta
y cuyo calor me inflama. 1095

Sale Luzbel en forma de San Juan de la Cruz, con hábito.

LUZBEL

Para vengarme de Juan,
que así humilla mi arrogancia,
mintiendo¹² su forma y voz,
quiero con sus propias armas
tomarle esta plaza, que él
deja tan bien presidiada¹³;
a pesar suyo y de Dios,
hoy ha de ser mía Laura. 1100

Acércase a la silla que ha de estar allí todavía.

LAURA

Laura escucho; ¿quién me nombra? 1105

TIEMPO (*Aparte*)¹⁴

Ya comienza la maraña.

LUZBEL

Yo soy, hija.

LAURA

¿Quién?

¹² En el sentido de *imitando*.

¹³ Posiblemente *aprisionada*, en sentido espiritual.

¹⁴ En esta parte del diálogo, las intervenciones del Tiempo y sus conversaciones con el Monte Carmelo son siempre aparte, aunque no se indique expresamente en el texto de la comedia.

LUZBEL

Fray Juan.

TIEMPO

Sí, pero la Cruz le falta,
[f. 163 v.] porque el diablo con la cruz
anda siempre sobre ascuas.

1110

334

LUZBEL

Mire, hija, lo que debe
a mi celo y vigilancia,
pues vuelvo a verla tan presto.

MONTE CARMELO

¿Este rostro, aquesta habla
no es de fray Juan?

TIEMPO

No lo dudes.

1115

MONTE CARMELO

¿Fray Juan no está entre las ramas
escondido?

TIEMPO

Es evidente,
pues tú con ellas le tapas.

MONTE CARMELO

Luego, ¿hay dos fray Juanes?

TIEMPO

Sí,
dos Juanes andan en danza;

1120

un Juan que es el pie del diablo,
y un Juan, que es Juan de buen alma¹⁵.

MONTE CARMELO

Oigamos lo que la dice.

TIEMPO

Él tiene para engañarla
todo lo que ha menester, 1125
sobre¹⁶ ser diablo, que basta,
es fraile, que es lo que sobra
para engañar cien mil Lauras.

Dice Luzbel sentado en la silla.

[f. 164 r.] LUZBEL

Apartéme de tu vista
y luego fue arrebatada 1130
mi alma al infierno, donde

TIEMPO [Aparte]

Siempre hacia ahí se arrebatata.

¹⁵ Juan de Buen Alma es la designación del hombre cándido, de la persona sin malicia. Quevedo lo define con precisión en la *Visita de los chistes*: “Yo soy el pobre Juan de Buen Alma, que ni me ha aprovechado tener buen alma ni nada para que me dejen ser muerto. ¡Extraña cosa, que sirva yo en el mundo de apodo! «Es un Juan de Buen Alma» dicen al marido que sufre, y al galán que engañan, y al hombre que estafan, y al señor que roban y a la mujer que embelecán. Yo estoy aquí sin meterme con nadie”, Francisco de Quevedo y Villegas, *Obras*, Amberes, Viuda de Henrico Verdussen, 1726, I, p. 446, grafía actualizada. También se refiere a este personaje, en concurrencia con otros similares, como un tópico o lugar común: “como Pedro por su casa, alma de cántaro, Juan de buen alma, y el de espera en Dios con sus cinco blancas”, Francisco de Quevedo, “Pregmática [sic] que este año de 1600 se ordenó”, *Prosa festiva completa*, ed. Celsa Carmen García- Valdés, Madrid, Cátedra, 1993, p. 155.

¹⁶ En el sentido de *además de*; la frase podría ser objeto de algún reparo moral, en el menosprecio de los frailes que sugiere, porque el Tiempo (no olvidemos, por otra parte, que es el gracioso o figura del donaire, al que todo se le perdona en la comedia) indica que “además de ser diablo es fraile, cosas ambas suficientes para engañar a cien mil Lauras”.

LUZBEL

vi, ¡con qué pena lo digo!,
vi que estaba preparada
tu silla; diome a entender 1135
Dios con esta visión clara
que, por ocultos juicios
suyos, estás condenada.

LAURA

¡Ay de mí! ¡Ay, infeliz!
No de balde recelaba 1140
esta pena el corazón.

LUZBEL

Que no está predestinada
es cierto.

LAURA

¡Oh, rigor terrible!
¿Cómo el dolor no me mata?
¿Cómo el pesar no me ahoga? 1145
¿Cómo este harpón¹⁷ que me pasa
el pecho no rompe el nudo
que espíritu y cuerpo enlaza?
Habiendo en Dios misericordia tanta,
¿sólo para mí falta? 1150
¡Oh, infeliz mujer! ¡Oh, infeliz Laura!
[f. 164 v.] Luego, si precita estoy,
¿acabóse mi esperanza?

LUZBEL

En la mejor Teología
es verdad muy asentada 1155
que el alma a quien Dios revela
que es de las reprobadas

¹⁷ En el texto *jarpón*, quizás indicativo del uso de la h- aspirada, frecuente en muchos términos en esta época y en otras más modernas. Claro que, de realizarse esta palabra con la aspiración señalada, quizás el verso resultaría hipermétrico, si se impidiese la sinalefa.

no debe esperar en Dios,
antes le ofende y agravia
en la Fe, pues hace incierta
la verdad de su palabra. 1160

LAURA

Luego, si a mis buenas obras
el galardón que le aguarda
es un infierno, ¿de balde
profeso vida tan santa?
¿En vano es mi penitencia? 1165

LUZBEL

Es la consecuencia clara.

LAURA

Habiendo en Dios misericordia tanta,
sólo para mi falta...
¡Oh, infeliz mujer! ¡Oh, infeliz Laura! 1170

Sale San Juan de la Cruz

SAN JUAN

Ya es tiempo de socorrer
la barquilla trabajada
con tanto golpe enemigo:
habiendo en Dios misericordia tanta,
[f. 165 r.] no es posible que falte para Laura. 1175

LAURA

¡Válgame Dios! ¿Qué es aquesto?
Aquí miro duplicada
del siervo de Dios fray Juan
la persona o semejanza.
¿En dos conformes¹⁸ personas 1180

¹⁸ En el sentido de *similares* o *idénticas*.

oigo voces encontradas?
¿Aquí un fray Juan me condena?
¿Aquí otro fray Juan me salva?
¡Cielos!, ¿cuál es quien me burla?
¡Cielos!, ¿cuál es quien me ampara? 1185

LUZBEL

Laura, a mí creerme debes,
que soy quien te desengaña.

Sale el Tiempo.

TIEMPO

Laura, envíale al infierno
muy mucho de enhoramala;
no hay más fray Juan que fray Juan. 1190
Éste, aunque más se disfraza,
es demonio con capillas
y Lucifer con sendalias¹⁹.

SAN JUAN

Tú, padre de la mentira,
tú, homicida de las almas, 1195
¿no te corres, no te corres,
siendo tu soberbia tanta,
[f. 165 v.] afectando la de Dios
el tomar mi semejanza?
Baja en tortuosos giros 1200
a aquese abismo de llamas,
cárcel donde eternamente
tu invidia y soberbia pagas.

LUZBEL

Bajo, oh Basilio segundo²⁰;

¹⁹ En el texto *sendalias*, un término que indica ceceo.

²⁰ Forma de encarecimiento en boca del demonio al comparar a San Juan con San Basilio el Grande (329-379), famoso Padre de la Iglesia, obispo de Cesárea, que combate a los arrianos y era conocido por sus dotes retóricas, aprendidas en la juventud, y persuasivas a favor del cristianismo ortodoxo; para su relación con San Gregorio Nacianzeno, cfr., por ejemplo, Félix Amat, *Tratado de la Iglesia de Jesucristo*, Madrid, Benito Gar-

nadie como tú contrasta²¹ 1205
mi poder; de Dios blasfemo,
que te ha dado tanta gracia.

SAN JUAN

Alábele²² eternamente,
por maravillas tan raras,
toda la corte del cielo. 1210.

Llégase el Monte Carmelo a abrazar al Santo y el Tiempo se hinca de rodillas.

MONTE CARMELO

En tus brazos.

TIEMPO

En tus plantas.

MONTE CARMELO

El Monte Carmelo.

cía, 1806, tomo VII, p. 9 y ss. Lope de Vega lo menciona en un texto fúnebre: “Salió una voz de aquel profundo seno, / diciendo que la luz significaba / el gran Basilio de virtudes lleno. / Partióse Efrén donde Basilio estaba, / y vio que el Clero al despejar el coro /su Obispo ilustremente acompañaba. / Miró la autoridad, miró el decoro, / la púrpura, los guantes y el cayado, / cruz de diamantes y sortijas de oro./ Y estando aquella noche desvelado, / murmuraba el rigor de su pobreza, /y la riqueza del pastor sagrado / pero con mas activa ligereza /que a la presa neblí, rompiendo el viento,/ las extendidas alas endereza, / del cabello enetrado al descontento / monje con los cristales de la mano / le llevó de Basilio al aposento / un ministro del coro soberano, / diciéndole: “Esta grana, este oro y plata, / Efrén, murmuras a Basilio en vano” [...], “Elisio. Égloga en la muerte del Reverendísimo P. Maestro fray Hortensio Félix Paravicino”, *Colección de las obras sueltas así en prosa como en verso*, Madrid, Madrid, Antonio de Sancha, 1777, tomo IX, p. 261. También se refiere a San Basilio Magno en el canto IV de los *Triunfos divinos*: “En grave asiento a su grandeza estrecho / mostró Basilio aquella luz divina, / que al Ponto deja el ciego error deshecho. / Basilio Magno, aquel cuya doctrina / fue la primera que con lengua y mano / ser el hijo divino determina / consubstancial al Padre soberano: / Basilio, a quien el cetro de Valente / contra tanta virtud se opuso en vano”, *Colección de las obras sueltas así en prosa como en verso*, op. cit, tomo XIII, p. 46.

²¹ Con el significado de *doblega*.

²² En el texto *Elabele*, por errata.

TIEMPO

El Tiempo.

MONTE CARMELO

Dichosamente descansan,
para celebrar tus triunfos,
para admirar tus hazañas. 1215

TIEMPO

Bien haya quien te parió
para dar de bofetadas
[f. 166 r.] a todo el infierno junto;
celebre el orbe tu fama.

MONTE CARMELO

Por ti, ínclito héroe, vivo; 1220
por ti, mi vejez cansada
en juventud se convierte;
por ti, el Carmelo restaura
todo su rigor perdido;
por ti, corren ya mis aguas 1225
por cármenes de azucenas
y por calles de esmeraldas.

LAURA

Por ti, Laura el beneficio
de su salvación alcanza.

TIEMPO

Por ti, el Tiempo es ya buen tiempo; 1230
por ti, de volar no para
hasta que el tiempo se llegue
que, como a gran patriarca,
culto la Iglesia te dé
y en ella te erija aras. 1235

MONTE CARMELO

Así te lo pronostico;
vive, triunfa, ilustra, ensalza

la Religión del Carmelo.
Y luego ciñe guirnaldas
de glorias, pues las mereces 1240
y el cielo te las prepara.

[f. 166 v.] SAN JUAN

A Dios se debe la gloria,
que yo soy la pura nada.

MONTE CARMELO

Esa nada te sublima
a la santidad más alta. 1245

TIEMPO

Aquí se acabó el Coloquio;
aquí los niños²³ aguardan
con el perdón de sus yerros,
por escrito y de palabra,
un vítor a la chamberga²⁴, 1250

²³ De este término parece deducirse que los actores eran niños, o al menos muchachos jóvenes, ya que el texto ofrece, desde nuestra perspectiva, ciertas dificultades de memorización y recitado.

²⁴ Quizás lo que pide el autor es una ovación o vítor unánime y sonoro, propio de un ejército, porque *chamberga*, además de un tipo de *casaca*, cuyo nombre se debe al Mariscal de Chamberg, designaba también “un regimiento que se formó en Madrid en la menor edad del rey don Carlos II, gobernando los reinos la reina doña Mariana de Austria, su madre”, Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas corrientes al uso de la lengua [...] Tomo segundo, que contiene la letra C.*, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1729, p. 300 b. Asimismo el término puede referirse a cierta forma musical y también estrófica, como se deduce del texto siguiente: “Il y a une espèce de seguidilla appelée chamberga, du nom de l’air sur lequel elle se chante, dont chaque quatrain est suivi de six vers alternativement de trois et de sept syllabes, rimant par assonance deux à deux”, Auguste-Louis Josse, *Nouvelle grammaire espagnole raisonnée*, Paris, Theophile Barrois, 1824, Seconde partie, p. 224; en este texto podría referirse a la forma musical “un vítor a la chamberga”, aunque no sepamos exactamente cómo era. Un ejemplo de chamberga, estrofa, se encuentra en el poema satírico y escatológico de León Marchante, “Relación de la singular estratagemá con que el rey Pedonio se libró de la estrecha prisión en que le tenía el bárbaro Polifemo”, subtítulo “Moralizando la fábula graciosamente a la soltura con que se descuidó una dama en presencia de muchos. Chamberga”, Manuel de León Marchante, *Obras poéticas póstumas*, Madrid, Gabriel del Barrio, 1726, p. 173.

sin falsete²⁵ y sin almagra²⁶.

[FIN DEL COLOQUIO]²⁷

²⁵ La expresión “sin falsete” tal vez pueda entenderse con el significado de “de forma sincera”, a partir del sentido literal de *falsete*, derivado de *falso*, lo que vendría a decir “un poco falso”, y no con el sentido del término musical *falsete*, “voz más aguda que la natural”. Un ejemplo irónico parecido se encuentra en Quevedo: “Dime, cantor ramillete, / lira de pluma volante, / silbo alado y elegante, / que en el rizado copete / luces flor, suenas falsete, / ¿por qué cantas con porfía / invidias que llora el día / con lágrimas de la Aurora, / si en la risa de Lidora / su amanecer desconsuelas?”, Francisco de Quevedo, *El Parnaso Español, monte en dos cumbres dividido con las nueve musas castellanas*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1794, tomo VII, p. 518. Más claro nos parece el siguiente ejemplo, con el recurso a la anfibología, de Bances Candamo: “Que espere, dice la voz / de Livia en falsete; pues / tan falsa como ella es / y aun temo que me dé coz / con ella”, Francisco de Bances Candamo, *El esclavo en grillos de oro*, en Vicente García de la Huerta, *Teatro español. Parte tercera. Comedias heroicas*, Madrid, Imprenta Real, 1785, tomo I, p. 231.

²⁶ “Sin almagra”, más usual *almagre*, color rojizo, “óxido rojo de hierro”, según el diccionario, aunque aquí el sentido no resulta muy claro; quizás situando este término en el mismo sentido del ya indicado “sin falsete”, podría equivaler a sin adornos, sin colores, sin retóricas, de forma directa.

²⁷ El autor añade algunos comentarios referidos al éxito obtenido por la puesta en escena: “Concluyóse la representación y fue tanto el bullicio de la muchedumbre que en grandísimo rato no fue posible el que pudiese tener paso del tablado a la portería la capilla de música, personas que habían representado, ni a que los artífices del zoclo [sic, por zócalo] pudiesen deshacerlo y descolgar las sedas con que se adornaba”, *ibid.*

RESEÑAS



Insecto azul. Rafael Aguilera.

HOLLADA PIEL DE TORO¹, DE NÚÑEZ FLORENCIO

LILY LITVAK
University of Texas

EL interés creciente por la interpretación del paisaje ha dado origen a varios congresos y coloquios, siendo la más reciente reunión de que tengo noticias un taller sobre “Mitos nacionales e internacionales en la interpretación del paisaje,” que tuvo lugar el pasado mes de abril en mi Universidad de Texas. Allí tuvimos oportunidad de discutir temas de la interpretación artística, literaria e histórica del paisaje chino, japonés, ruso, argentino, norteamericano, ecuatoriano, alemán, y español. El magnífico libro de Nuñez Florencia se sitúa en este línea, y es un estudio totalizador y exhaustivo de la toma de conciencia del paisaje en el pensamiento, el arte y la sensibilidad españoles en determinados momentos históricos.

Establece el autor que el paisaje es en principio un producto cultural, construido ideológicamente y fruto de corrientes de pensamiento y modas, por lo cual, los elementos físicos están intrínsecamente ligados a la interpretación cultural. La mención a la “piel de toro” en el título del libro, alude justamente al contorno y a la tierra de la península, y hace presuponer una vivencia y una filosofía.

Núñez Florencia define el paisaje, como una valoración estética de una naturaleza acotada, y posesora de ciertos requisitos; continuidad física o visual, encuadre, perspectiva, plasmación de la luz, figuras o contornos. Cita a Francisco Ayala que considera que el llamado paisaje natural es una creación de la pintura; “pues son los paisajes pintados los que inventan el paisaje natural, el ojo humano el que concede categoría de paisaje a lo que se está mirando.” El término viene del latín *pagus*, que significa aldea, pueblo, distrito, es decir campo, en oposición a urbe, y entra en el idioma español a comienzos del siglo XVIII. De hecho, a pesar de los magníficos ejemplos del sentimiento de la naturaleza que se encuentran desde la más temprana literatura española, la autonomía del paisaje como tema con derecho propio solo se encuentra a partir de la Ilustración. Por ello el estudio se inicia en el siglo XVIII, momento en que los españoles descubren su propia tierra. Es entonces cuando se facilita el viaje, que aprovechan los “curiosos impertinentes” para indagar en ese territorio tan distinto al resto de Europa. Se trata

¹ Rafael Núñez Florencia, *Hollada piel de toro. Del sentimiento de la naturaleza a la construcción del paisaje*, Madrid, Parques Nacionales, 2004. 231 pags.

entonces de selectas minorías, pues habrá que esperar hasta mediados del siglo XIX, con la extensión de la vía férrea para que el viaje pueda ser mayoritario.

Pero es durante el Romanticismo cuando el tema adquiere mayor impulso. Ese movimiento busca el lenguaje del mundo natural con fuerte sentido panteísta. La naturaleza no es sólo ella misma, sino manifestación de Dios, del espíritu, del pueblo o de la historia. De ahí “la trascendencia que adquiere la aldea más mísera, la humilde montaña, el color de la tierra, un río seco,” convirtiéndose en un conjunto de símbolos.

Núñez Florencio revisa ciertos elementos del paisaje que se van valorando o revalorizando; el abismo que como en los cuadros de Friedrich es componente fundamental, y causa melancolía y terror, inquietud y placidez, la montaña, que pasa de ser espacio maldito a lugar privilegiado, como puede verse más tarde en Pereda, el jardín, fragmento natural lleno de formas míticas. Un interesante capítulo estudia el nocturno, que tiene como magnífico punto de partida las *Noches lúgubres* de Cadalso, y reaparece en obras fundamentales como *El estudiante de Salamanca*, *Don Juan Tenorio*, y las rimas y leyendas de Bécquer,

Durante el siglo XIX es importante la literatura de viajes, donde España aparece como antesala de Oriente. En las abundantes notas de los escritores extranjeros se valora lo excepcional y aparatoso, lo insólito y espectacular. Los forasteros persiguen un pintoresquismo exagerado, como puede verse en sus descripciones de Andalucía, donde se mitifican los arquetipos y falta una verdadera percepción de la realidad regional.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, con la perspectiva de la civilización industrial y urbana cuando se valora efectivamente el paisaje. En 1844 se crea la cátedra del paisaje en la Academia de San Fernando en Madrid, ocupándola en 1857 Carlos de Haes que será el pionero de ese género, hasta entonces solo apreciado como útil topográfico y científico. Será con el Realismo cuando se romperán los clichés establecidos. El paisaje entonces trata de ser concreto, determinado, pretende situar exactamente a los seres y no rehuye los accidentes particulares, introduce la naturalidad, la expresividad de lo cotidiano, y pasa de la intemporalidad a la precisión temporal extrema. Esto puede verse en diversos escritores; Amos Escalante, Pereda, Pardo Bazán, Palacio Valdés. En esos momentos, el paisaje depasa la anécdota y llega a simbolizar toda una concepción del mundo, llegándose en algunos casos a tener un componente específicamente religioso, místico o laico.

En la valoración del paisaje español interesa el papel desempeñado por la Institución Libre de Enseñanza y figuras como Francisco Giner de los Ríos, para quien conocer el mundo en su medio físico era también conocer el mensaje ético inscrito en él como expresión del orden cósmico. Fue para ellos fundamental la apreciación del Guadarrama, ámbito

privilegiado entonces para la investigación científica y artística. En la atracción a la naturaleza de Giner y de los miembros de la Institución hay un fuerte componente patriótico de afirmación nacional, mismo que se encuentra en las actividades de otras partes de la península, como el gusto catalán por el excursionismo, que colaboró a hacer sentir la naturaleza catalana como expresión de un pueblo .

Por ultimo se analiza la reacción de la generación del 98 ante el paisaje, y el papel fundamental que tiene Castilla en esa conciencia. La región, “descubierta” por escritores y artistas de la periferia, se define con elementos precisos; la luz, fuerte central, “no difusa ni grisácea, que traza cielos nítidos y sombras violentas,” la tierra parda, áspera y agreste, habitada por campesinos tan duros como ella, ausencia de agua, escasa presencia de lagos y aun más de mar. La meseta castellana adquiere así categoría de símbolo de lo español, y el hombre que la habita se convierte en un producto más de la naturaleza ibérica. Es el ámbito privilegiado donde se desenvuelve el espíritu hispánico que aparece en la obra de los místicos, el espíritu de don Quijote, y la empresa americana.

En un sagaz epílogo el autor resume como la cultura española siguió un sinuoso camino para reconocer y reconocerse en su entorno. Ello implicaba un proceso de “reapropiación”, el aceptar como español lo que ya era español, pero que no se le prestaba atención. Nada mas ajeno al *locus amoenus* de la literatura clásica, de la cultura occidental en la que España se inserta, que ese paisaje árido, de llanuras pedregosas, campos estériles, y falta de arbolado, que llegó a representar algo no solo exterior sino también algo interior, y la esencia o carácter nacional.

El libro proporciona una gran cantidad de información y de inteligentes y originales análisis. Además, se lee con gran placer por su estilo elegante y bello. Esta acompañado por una nutrida bibliografía sobre los temas del paisaje.





Piedrabuena. José Luis Encabo

FEDERICA MONTSENY¹, DE IRENE LOZANO.

LILY LITVAK

University of Texas

EN buena hora llega este excelente estudio sobre una excepcional mujer a quien tan solo recientemente se ha empezado a reconocer. Federica Montseny, la dirigente anarquista, líder de la CNT, ministra, escritora y política de primera importancia.

Desde las primeras páginas se sitúa al lector en plena acción; el año de la victoria, cuando Federica, al igual que otro medio millón de personas, cruzó la frontera francesa. Apenas pasadas las barreras fronterizas, murió su madre, Teresa Mañé, colaboradora en las revistas libertarias, fundadora de escuelas laicas para niñas y teórica del amor libre.

Irene Lozano escoge este momento para llevarnos unos años atrás e ir revelando las circunstancias y la vida de Federica. Unas páginas más adelante conocemos a su padre, Juan Montseny, fundador de *La Revista Blanca* y de *Tierra y Libertad*.

Desde pequeña, Federica presencié luchas políticas manifestaciones y represiones. Nunca asistió al colegio, pues vivía lejos de los centros escolares, y sobre todo, porque su madre tenía el propósito de educarla laicamente. Quería despertar la curiosidad de la niña en las más variadas disciplinas; desde geografía e historia natural a mitología y astrología. La niña leía con igual entusiasmo a Victor Hugo y a Darwin, y la imaginación llegó a tener para ella una importancia igual a la realidad.

El año de 1917 encuentra a la familia en Barcelona, en un ambiente cultural muy estimulante; con asambleas, tertulias y mítines. Le encantaba a Federica ir a los estrenos teatrales con su padre, que también la llevaba a reuniones y al Café Español, frecuentado por periodistas, intelectuales y sindicalistas. Allí escuchaba una gama de discursos sobre temas de alcance social y político; la explotación humana, la desaparición del Estado. la lucha de clases, etc. Así conoció a Seguí, el Noi del Sucre, a quien reencontraría más tarde en el congreso de la CNT, convertido en Secretario General de la CNT.

En las siguientes páginas nos familiarizamos a través de la protagonista, con el ambiente de la Barcelona del momento, las inquietudes y

¹ Irene Lozano, *Federica Montseny. Una anarquista en el poder*, Madrid, Espasa Calpe S.A., 2004, 430 págs.

manifestaciones obreras, las huelgas, la lucha y las reacciones de solidaridad. Todo ello nos parece muy cercano y pertinente cuando lo leemos entretejido con las instancias familiares, los ratos de ocio de la joven que salía a pasear por las Ramblas y a tomar horchata a la Plaza Real. Por las circunstancias familiares de Federica, tenemos ocasión de ver de cerca a gran número de conocidos intelectuales, teóricos y militantes del momento, abordados de manera personal; Seguí, Ángel Samblacat, Ángel Pestaña, Max Nettleau...

Hacia esos años Federica empezó a escribir, y entre sus obras más tempranas se cuentan *Peregrinos del amor*, de corte sentimental, *La tragedia del pueblo*, de tono social y *Horas trágicas*, donde se relatan las persecuciones de que eran objeto los anarquistas. *Florecimiento* apareció como segundo número de la serie *La Novela Ideal* fundada por su padre. Hacia 1923, colaboraba con él en la empresa editorial de *La Revista Blanca*, lo cual ensanchó sus horizontes. En ese año también, apareció en *Solidaridad Obrera* uno de sus primeros artículos, "Las esclavas," bajo el epígrafe que llevaría en adelante su sección, "Relieves sociales." En él describía la dura vida de las mujeres castellanas, subrayando su agobiador trabajo y los malos tratos que sufrían en casa: "La mujer en La Mancha nace para trabajar, para aguantar palizas y para tener hijos." En 1925, ya con fama de consumada escritora apareció *La Victoria*, que fue muy vendida y reseñada más allá de los límites de la prensa libertaria y desató gran controversia por las ideas sobre el amor y la independencia femenina que Federica expresaba.

Lozano tiene gran cuidado de mantener el relato de la biografía en el contexto de los acontecimientos sociales y políticos del momento, Nos enteramos de la situación de los anarquistas, para quienes, contrarios a las elecciones, resultó difícil en abril de 1931 sustraerse al estado de ánimo provocado por la caída de la monarquía. Sin embargo, multiplicaban sus actividades. Durante años habían estado en la clandestinidad y ahora surgían a la luz pública; se abrían escuelas racionalistas, ateneos libertarios, se organizaban mítines, conferencias, giras libertarias, excursiones campestres, juegos y actos culturales.

Los dramáticos acontecimientos del país hicieron que Federica mudara sus juicios. Las elecciones que antes había considerado inútiles habían tenido resultados sorprendentes, la república no la satisfacía totalmente, pero la hacía sentir ilusión y esperanza. Ahora quería estar al lado del pueblo, y dejar los temas filosóficos, artísticos y literarios a los que se había dedicado en los últimos años. En el verano de 1931 se inició como oradora, actividad por la que llegaría a ser conocida dentro y fuera de la CNT.

Por esos días el pueblo español había votado para elección de diputados que debían redactar una nueva constitución, y la república tenía ya el primer conflicto laboral grave, la huelga general en la telefónica,

que dejó sin servicio a Barcelona y provocó encontronazos con la fuerza pública. Este y otros vaivenes del gobierno en aquellos meses acentuaron las discrepancias de la CNT, que había sido aplazados durante la clandestinidad de la dictadura. Para Federica estaba muy claro que debía tomar la defensa de la FAI, atacando a los reformistas desde sus escritos en *El Luchador*.

Es apasionante seguir en las páginas de la obra de Lozano los vaivenes de la organización anarquista. Da cuenta de los diversos acontecimientos de manera vívida, y a la vez nos enteramos que la vida personal de Federica se afianzaba y pronto daría a luz a su hija Vida. En los primeros días de 1933 hubo alzamientos e insurrecciones en toda España, cobrando gran virulencia en Andalucía, sobre todo en la provincia de Cádiz, donde un pequeño pueblo, Casas Viejas, quedaría en el recuerdo ligado a la represión republicana.

Se analiza la formación del frente popular, en enero de 1936, con la integración de todos los partidos de izquierda para concurrir a las elecciones de febrero. Explica Lozano que la UGT se había integrado, pero no la CNT, cuyo apoyo era necesario para evitar que se repitiese la elevada abstención de 1933. Meses después, una tensión extrema quebrada por actos violentos reinaba en todo el país. Aquel 18 de Julio, mientras el nuevo primer ministro trataba de negociar un gobierno que incluyera representantes de la derecha para aplacar a los golpistas, las organizaciones del frente popular pedían armas para hacer frente a la rebelión militar. En Barcelona la CNT ya las había tomado. Mientras Federica se integraba al comité de su barriada, las milicias empezaban a prepararse para marchar sobre Aragón con Durruti a la cabeza.

Quedan aclaradas las circunstancias en las que Federica aceptó el nombramiento de ministra de sanidad en el gobierno republicano, siendo así la primera mujer en España que ocupaba un puesto de tal importancia. Uno de los primeros decretos que firmó fue la supresión del Patronato Nacional de las Hurdes, institución de fuerte carácter simbólico por cuanto su fundación había estado ligada al viaje que Alfonso XIII realizó a la región en 1922. Estaba convencida de que desde el Departamento de Asistencia Social podría llevar a cabo su labor revolucionaria. Quedan constados sus empeños por acabar con la mendicidad y su asistencia a las mujeres pobres, así como sus ideales de acabar con la lacra de la prostitución, aunque no tuvo tiempo de instituir sus proyectados "liberatorios". Si logró en cambio concentrarse en los hogares infantiles, fue firme defensora de la maternidad y se rebeló contra los impedimentos de regular el aborto que ya se practicaba en forma ilegal. Pronto tuvo que responder con nuevas ideas y disposiciones a las necesidades sanitarias de la guerra; extender evacuaciones, acondicionar y desinfectar hospitales...

En forma muy atractiva, Lozano alterna el relato de estos acontecimientos con el contrapunto del exilio francés. Comprendemos las penu-

rias que la valiente mujer tuvo que soportar durante aquellos terribles meses parisinos, cuando tenía que sobreponerse al pánico cotidiano, su intento de dotarse con alguna documentación, su lucha por la supervivencia sin cartilla de racionamiento, y la terrible noticia de la entrada de los nazis en París. Volvemos a encontrarla en el verano de 1941 cuando aún no se esperaba el final de la guerra, y fue ingresada como prisionera en la cárcel de Periguex.

Mas adelante, tras su liberación, Lozano vuelve a aprovechar la familiaridad que el lector ya tiene con su protagonista para seguir de cerca las actividades y discusiones que sacudieron a la CNT. En abril de 1977 Federica pisó de vuelta la tierra española. Encontró algo de la Barcelona de sus recuerdos y sobre todo una juventud que despertaba a la vida política.

Es este un libro maravilloso. Es asombrosa cantidad de documentación, fruto de una exhaustiva investigación en fuentes orales y en archivos, que la autora pone a la disposición del lector. Tan importante como esto es la forma como nos acerca a Federica, a quien vemos como una mujer de carne y hueso. Comprendemos sus ideales y sus desalientos, y admiramos su temple e idealismo. Aparece una gran galería de personajes acompañándola en momentos decisivos históricos o personales, y los vemos más de cerca, con mirada más familiar. Lozano escribe de manera elegante y muy legible, explicando los acontecimientos y llevándonos por la trama de esta fecunda biografía con la que nos comprometamos apasionadamente. El libro no se puede dejar de lado sino hasta terminarlo. Como lo pone en claro, no puede haber una figura más apropiada y meritoria que la anarquista Federica Montseny como antecedente y ejemplo de la lucha que hoy en día se lleva en pro de la reivindicación de la mujer.



UN LIBRO DE VERSOS DE ANTONIO MANJÓN-CABEZA
SÁNCHEZ, *RECUPERACIÓN DE LA HERMOSURA*¹
(LUCENA, 2007).

ANTONIO CRUZ CASADO

Lucena

“**P**OR sus frutos (en lo que puede entenderse también por sus obras) los conoceréis”, dice el evangelista San Mateo, en el versículo 16, capítulo 7, de su evangelio. Las personas ejecutan obras, escriben libros, realiza acciones positivas o negativas, dejan recuerdos de su tránsito por el mundo de los hombres; eso es todo lo que queda al cabo del tiempo, algo verdaderamente sutil en ocasiones, producto de una vida ardiente de trabajo y de esfuerzo. A don Antonio Manjón-Cabeza Sánchez lo conocemos en el ámbito de la literatura por sus obras, por sus libros de versos, y también por una actividad investigadora, un tanto complementaria de la primera, por sus trabajos sobre la historia de la prensa granadina, en los que ha marcado un hito decisivo, convirtiéndose así en el crítico que quizás sea el mayor experto de esta cuestión.

Pero hoy, Antonio Manjón sale a la palestra con un nuevo libro de versos, *Recuperación de la hermosa*, editado por el Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Lucena y financiado por la empresa lucentina Muebles Ávila Dos; los beneficios económicos que se obtengan de la venta del libro se destinarán a la Residencia “Jesús abandonado”, de Lucena. Todo ello es hermosamente loable: desde el apoyo a la cultura que ha manifestado siempre y manifiesta nuestro consistorio municipal, hasta la ayuda que supondrá para la mencionada residencia las posibles ventas del volumen, pasando por el buen sentido y acierto de esta modélica empresa lucentina que al mismo tiempo que apoya la cultura hace que repercuta su dinero en algo tan humano, tan necesario, como es el hecho de ayudar a los más desfavorecidos de nuestra sociedad; porque Lucena es una ciudad profundamente solidaria, como debemos serlo todos al adquirir esta colección poética, que estoy seguro no nos defraudará.

Como decía al comienzo, con respecto a las actividades de los hombres, muchos conocemos a este poeta lucentino por sus obras; no todos lo conocen personalmente, porque Antonio es un escritor afinado en Granada, desde donde recuerda con pasión a su antigua Lucena, la ciudad

ANGÉLICA. REVISTA DE LITERATURA, 12, 2004-2008, pp. 353-356.

¹ Palabras de presentación del libro de Antonio Manjón-Cabeza Sánchez, en Lucena, el 17 de marzo de 2006.

agrícola y apacible, la que él conoció en su infancia y en su primera juventud, la que ha quedado grabada con letras indelebles en sus poemas, y que no se corresponde ya, o apenas encuentra correspondencia, con la ciudad actual, en pleno desarrollo urbanístico e industrial.

Los que nos ocupamos con algún detenimiento de la creación literaria sabemos que sólo a través de la palabra se conquista el tiempo y se hace intemporal lo perecedero; y es así que en este libro, por medio de los versos se recupera la hermosura del pasado, el recuerdo entrañable de los días felices de la infancia, de la adolescencia y de la primera juventud fugitiva, del inicial amor apasionado, del descubrimiento de la sexualidad y sus misterios, de la tierra natal, de las casas y las calles que ahora sólo se recorren en sueños o en libros.

Recuperación de la hermosura se abre con la adaptación de unos versos rubendarianos, que se han convertido en un texto emblemático, “Juventud, divino tesoro, / ya te vas para no volver / cuando quiero llorar no lloro / y a veces lloro sin querer”, había dicho el gran lírico nicaragüense; se trata de un fragmento de la emotiva “Canción de otoño en primavera”, que Antonio Manjón modifica parcialmente en uno de sus poemas: “Juventud, humano tesoro, que te vas para algo volver”, texto que sirve además de lema inicial a toda la obra, marcada como hemos dicho por esa búsqueda y rememoración del tiempo perdido, casi desvanecido ya.

La estructura general de la colección, que debe deducirse del índice, porque en el texto del libro no se advierte una clara separación de partes, aparece organizada en dos prólogos poéticos del autor, denominados general y entusiasta respectivamente, todo ello antecedido por el fino prólogo en prosa de don Juan Luna, a lo que sigue luego una acertada selección de poemas, unos ya editados y otros inéditos, como bien señala el prologuista de esta edición.

Son tres las partes de este poemario; la primera, titulada “Campos y veredas”, que pudiéramos llamar el mundo lucentino de la infancia; la segunda, “El párpado entornado”, que se ocupa de la adolescencia, de sus mitos y las lecturas que descubren nuevos mundos, y la tercera, “Del amor, cuando llegó y estuvo”, que gira en torno al universal sentimiento amoroso que se experimenta con especial fruición y descubrimiento personal en la juventud. Cada una de estas partes lleva un apéndice, con el título genérico de “Addenda sonetaria”, integrado por cuatro o cinco sonetos en cada ocasión. En total, si el recuento es exacto, la colección sobrepasa algo las sesenta composiciones poéticas.

Particular interés tiene para el crítico literario las referencias culturales, los libros, los autores y los personajes que se citan en los poemas, porque el mundo imaginario del poeta, la base que sustenta su creación, está hecha de vivencias personales, obviamente particulares pero al mismo tiempo genéricas (¿quién no se enamoró en la adolescencia?),

pero también se nutre de materiales externos a la vida, de lecturas, que son como el germen o la levadura que hace fructificar y condensar la experiencia en palabras, en poemas; porque, como decía, todos hemos experimentado vivencias y sensaciones intimistas, pero no todos sabemos o podemos darles la forma adecuada para que el resultado pueda considerarse un poema, una construcción verbal comunicable que se atiene a determinados cánones de expresión retórica.

En este aspecto, y como mediano conocedor de nuestra literatura, me parece conveniente resaltar la presencia de don Luis de Góngora, al que se dedica un poema, "Góngora pasea", pero que ha dejado huellas estilísticas en la poesía de Antonio Manjón, especialmente en la última etapa de su obra, con ese uso frecuente del hipérbaton, o aparente desorden de la frase, o mediante la ausencia de algunos determinantes que prestan al texto una sensación de extrañeza y hace que nos interese en él mismo como expresión desviada de lo que se espera; pero también se encuentran referencias a la cultura popular de la posguerra, a la canción y al cine, con menciones de Antonio Machín, de Carlos Gardel o de la hermosa actriz cinematográfica Loretta Young, fallecida hace poco tiempo (2000), a la que el adolescente de posguerra vería en películas del tipo de *Un destino de mujer*, *Suez*, *Eternamente tuya*, o *El extraño*, y que intentaría identificar, al parecer sin éxito, con alguna de sus compañeras de instituto. En el mismo ámbito se encuentra la mención de la dulce y desgraciada poetisa argentina Alfonsina Storni.

En el terreno de las metáforas creemos percibir huellas o ecos de greguerías ramonianas en el poema dedicado al alcaucil, donde se le designa con referencias como "el alcaucil es el enfado de la alcachofa", "el alcaucil es el erizo de la alcachofa" (¿o hay aquí un recuerdo del famoso verso gongorino "erizo es el zurrón de la castaña"?), "el alcaucil es la ortiga de la alcachofa".

Pero no queremos hacer en esta ocasión una exposición técnica de los recursos que emplea Antonio al escribir sus poemas, algo que bien merecería la pena en otra ocasión. Ahora, sólo queremos resaltar la calidad y el acierto de la selección poética que se incluye aquí, los sentimientos tan humanos que se expresan en la misma, entre los que destacan el profundo amor que experimenta el poeta, primero por la novia, luego por la esposa. Aunque cada vida es un mundo, todos pasamos aproximadamente por las mismas fases, por las mismas etapas, por lo que las palabras que integran esta colección, sus versos, sus vivencias, nos resultan plenamente identificadas, claramente comunicables y asumibles por cualquiera de sus receptores. Y más si, como puede ocurrir en el caso de algún lector, hay una coincidencia más o menos parcial en lo que se designa en el lenguaje bajtiniano como el cronotopos, el tiempo y el espacio de la acción, porque aquí se trata, de manera especial, de un tiempo vivido intensamente por un niño y un adolescente de posguerra,

que se puede revivir con fruición leyendo estas páginas, y de un espacio vital determinado, que hay que situar con preferencia en esta ciudad de Lucena, en estas calles, en estos campos, tan distintos, ay, de los de entonces, donde ya no existen trillos ni yuntas de mulos, donde los barbechos y las sementeras han dado paso a la mecanización inevitable y sin duda bienhechora. En síntesis, este libro evoca el tiempo feliz de un niño lucentino, de un adolescente, de hace ya muchas décadas, pero que conserva todavía el espíritu y la lucidez adecuada para ofrecernos todo aquello transmutado, como si de una alquimia misteriosa se tratase, en palabras, en versos, en poemas.

Enhorabuena, pues, a todos aquellos que hacen posible al lector sumergirse en aquellas lentas aguas del pasado casi olvidado, a la institución pública que auspicia la publicación, a la empresa que la respalda, y cómo no, al autor lucentino y granadino del que esperamos aún otras colecciones y libros como el presente.



LA ALHAMBRA¹, DE JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD Y ABDELLOUAHED AKMIR

JORGE BACELIS
Universidad de Texas

Emilio Castelar, agudo observador del carácter español, recordaba de la siguiente manera la primera vez que vio la Alhambra. “Corrí a buscarla, sin guía, sin ningún compañero, deseando un coloquio a solas, como todos los coloquios de amor, con la Maga del Oriente perdida en nuestras montañas.”² Y en verdad que asombra que de todas las posibles visiones que el escritor hubiera podido recordar respecto a su inolvidable visita a Venecia, en esa misteriosa noche en las orillas del Adriático, al contemplar la ciudad de los dogos, Castelar se volviera hacia su infancia, y evocara su prístino descubrimiento de la Alhambra.

Muchos viajeros antes y después de Castelar han tenido encuentros similares con el magnífico edificio, y por ello, no debe sorprendernos que tenga un indiscutible lugar en el imaginario colectivo de la humanidad. Por su misma naturaleza, algunas evocaciones brotan de la fantasía y la leyenda, mientras que otras están firmemente arraigadas en la historia.

Como es de esperar, existe una gran cantidad de estudios sobre este monumento tan único en el mundo, pero pocos tan completos e iluminadores como *Alhambra, Lugar de la memoria y el diálogo*. Editado por los profesores José Antonio González Alcantud de la Universidad de Granada, y Abdellouahed Akmir del Centro de Estudios de al-Andalus y del Diálogo de Civilizaciones de Rabat, que han logrado reunir en este volumen, varios ensayos de reconocidos especialistas que comparten un interés común: la Alhambra, y lo que ésta representa para la humanidad. Estos investigadores se han aproximado a ella desde diversos puntos de vista, y nos hacen comprender algo de su complejo simbolismo, lo cual conduce, en términos filosóficos más amplios, a la milenaria búsqueda humana de la perfección, el equilibrio, la armonía y la belleza. El significado de la Alhambra, como un paraíso abierto para todos, se comprendería totalmente, tal vez, cuando el recuerdo y el diálogo pueden coexistir sin trabas.

Esta publicación es un acto de optimismo, especialmente en vista de los acontecimientos del Medio Oriente, cuyos constantes conflictos,

ANGÉLICA. REVISTA DE LITERATURA, 12, 2004-2008, pp. 357-360.

¹ Eds. José Antonio González Alcantud y Abdellouahed Akmir, *La Alhambra. Lugar de la memoria y el diálogo*, Granada, Patronato de la Alhambra y el Generalife: Comares, 2008, 480 págs.

² Castelar, Emilio, *Recuerdos de Italia*, Madrid, Editorial América, 1919, pp. 264-267.



“El beso”. Víctor Manjón.

desgraciadamente, han servido para justificar un discurso basado en la violencia, que niega las contribuciones del mundo árabe y cultiva la desconfianza. Pero el libro no pretende ofrecer soluciones a los problemas geopolíticos, y en cambio propone puntos de vista alternativos sobre las diferencias, y desde el título identifica a la Alhambra, como un espacio en donde la memoria y el diálogo pueden coexistir en un espíritu de entendimiento y reconciliación. El libro, escrito en español, está complementado al final con un texto en árabe, y fiel a su propósito, tanto la portada con la que se inicia el texto en castellano, como la contraportada, que al abrirse da entrada al escrito en árabe, están ilustradas con la imagen de la Alhambra, que sirve de telón de fondo a dos hombres que conversan, es decir entablan un diálogo. En la introducción, *La Alhambra entre dos mundos*, los editores ponen claramente en perspectiva su deseo de enfocar el importante papel que la cultura árabe ha tenido en la formación de los valores y creencias del mundo occidental.

Este es el mensaje que debería encontrarse en los comentarios transcritos de unos niños que responden a las preguntas de los autores sobre lo que aprendieron de su visita al monumento nazarí. Al ser cuestionados responden que esperaban ver moros con espadas y turbantes; una visión por demás inocente, pero tristemente incompleta. *La Alhambra, Lugar de la memoria y el diálogo* sirve para tratar de llenar ese vacío. La información, relevante y erudita, abarca una gama de asuntos que van desde los aspectos míticos de la arquitectura, a las fuentes de inspiración literaria para escritores árabes, ingleses, franceses, españoles y norteamericanos. Sobre el significado mítico, destacan dos interesantes ensayos; *La Alhambra como mito arquitectónico, 1750-1910*, escrito por Juan Calatrava y *La Alhambra viajera. Rutas americanas de una obsesión romántica*, de Rodrigo Gutiérrez Viñuales que identifican construcciones de Estados Unidos y América Latina inspirados por el edificio. En *El Decorado de la Alhambra, una Geometría viva* de Jean Marc Castera se aclara e interpreta el simbolismo del intrincado diseño de algunos recintos. Resulta una inspiradora lección de matemáticas y geometría el entender el simbolismo de la *Estrella 16*, que de acuerdo con el profesor Castera autor "tiene su historia, que ella misma cuenta al observador atento". De esta manera aprendemos que la estrella nace del baile de otras ocho estrellas que eventualmente forman el zellij, una compleja composición geométrica que proyecta equilibrio y simetría.

También se reconoce en estas páginas el papel fundamental de los jardines, donde agua, flores, árboles y aromas, artísticamente arreglados, calman las pasiones y dan placer a los sentidos. Se puede comprender cómo el hombre entendió intuitivamente la conexión entre Paraíso y Jardín y fundió lo idílico y lo sagrado. Así, el jardín representa la promesas de un premio celestial en el más allá y es una imagen del orden y la armonía celestial en el aquí y el ahora. En el ensayo de Lily Litvak *Del*

Jardín de la Alhambra al parque de María Luisa se lee que de acuerdo a la tradición islámica, una luz divina creó el Paraíso, y ello es visible en los jardines que reflejan esa luz divina. Así lo entendieron los poetas románticos, y los modernistas, como Villaespesa, que evocó la blancura de los jazmines en la oscuridad de la noche. Se menciona el valor estético y religioso del agua, que fluye en las muchas fuentes y canales elegantemente adornados y revestidos de azulejos. Varios compositores se inspiraron en estas delicadas sensaciones, como Manuel de Falla, que trató de capturar su magia en *Noche en los jardines de España*.

La belleza y orden tienen su contraparte, o lado oscuro en la violencia y el conflicto que también fueron parte de la presencia árabe en Al-Andalus. Lo explica Francisco Vidal Castro en *La Alhambra como espacio de violencia política en la dinastía nazarí*, mientras que los cuatro artículos que constituyen la sección *Volver a Pensar La Alhambra* enfocan el presente, teniendo como referencia el épico pasado y la promesa del futuro.

A través de estas páginas nos damos cuenta de que cada versión o interpretación es tan solo una parte de la inacabada explicación de la Alhambra, que debe continuar, a través de la memoria y el diálogo. Tal vez también a ello contribuya, como conclusión, una nota muy personal. Al igual que Emilio Castelar, me viene a la mente el recuerdo de la primera vez que vi a la maravillosa “Maga del Oriente” una tibia noche de agosto. Junto a mis padres y mi hijo Andrew, que a la sazón tenía ocho años, visitamos Granada, un nombre que siempre evocaba en mis padres un sentimiento muy especial de leyenda y magia. Esa noche en el Parador de Granada, mirando a las estrellas nocturnas, Andrew difícilmente podía conciliar el sueño esperando ver aparecer y cobrar vida los personajes de *Las mil y una noche*. Durante esa noche estrellada, bajo la sombra de La Alhambra, un sentimiento de imaginación, fantasía, esperanza y paz nos envolvió a todos. Tal es el poder que La Maga del Oriente tiene sobre los afortunados que la ven, perdida en las montañas de Granada.

Si podemos creer que La Alhambra es capaz de evocar, una mezcla de leyenda, historia, y fantasía romántica, podemos llegar a la conclusión de que somos una sola raza humana –ese es su mensaje milenario y perdurable–.

POESÍA – LUCI ROMERO: *AUTOVÍA DEL ESTE*¹.

MANUEL GUERRERO CABRERA

Lucena.

EL cambio del premio Pedro Iglesias Caballero en una colección de poesía posee una buena ventaja o virtud: la presentación de los actuales poetas egabrenses. A diferencia de otras colecciones, como la del Aula de Pensamiento y Literatura «Francisco Javier de Burgos» de Motril, formada por autores ya reconocidos (Antonio Enrique, Félix Grande, Antonio Gamoneda, Rafael Guillén...) o de convocatorias para animar a publicar por primera vez a personas de todo ámbito y estudio, como «Tu primer libro» de Lucena; considero que la opción de Cabra es la más interesante y la que aporta un mayor interés para el futuro de los autores egabrenses y sus ciudadanos, ya que anima a la lectura y resulta un aliciente para los poetas jóvenes.

El segundo número de la colección Pedro Iglesias Caballero corresponde a *Autovía del este* de Luci Romero, cuya poesía ya leí en las páginas de la revista *Saigón*, donde sigue siendo una colaboradora habitual e importante y, como añadidura, he de indicar que posiblemente sea la mejor poeta de dicha publicación. Luci nació en Cabra, es licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Granada y reside en estos momentos en Valencia, en el este, donde colabora con el grupo *memoricenblanc*.

El libro se inicia con una pregunta, cuya respuesta puede resumir todas las palabras que aparezcan escritas a continuación.

¿qué hacer cuando en la pantalla sale «the end»?
continuar la historia
continuar nosotros

¿Y qué mejor modo de continuar adelante si no es con un viaje? Hallamos un núcleo importante de poemas que nos inspiran viajar y que podemos considerar los mejores de todo el poemario. Para Luci cada uno de nosotros es un viajero, lo que nos rodea también viaja y «Todo lo que es viaja./Deviene el tiempo a través de sí mismo/y los hombres viajan de distintas maneras». De aquí dilucidamos que el tiempo es un factor primordial para cada viajero que es, que somos -«Miles de tiempos (o

ANGÉLICA. REVISTA DE LITERATURA, 12, 2004-2008, pp. 361-363.

¹ Luci Romero, *Autovía del este*, Colección de poesía Pedro Iglesias Caballero, Ayuntamiento de Cabra, 2005, pp. 62.

² He de añadir que sólo hay un poema claramente amoroso, muy bello y muy conseguido: «Pequeño».

viajeros) se cruzaban delante de cada escaparate»-. Ya desde los mismos títulos viajamos y el tiempo nos acompaña inevitablemente, como en «Carreteras» y, sobre todo, en «Todo lo que es viaja», donde la identificación con el viajero es plena (ya en la cita de Angelopoulos que acompaña al texto el tiempo se define como un niño); de tal modo que puede incidir en las habitaciones que los cobijan y entender, tras el verso largo, pausado, cómodo, de una manera inesperada, hiriente, breve, el verso intenso, conciso y certero de lo que realmente ocurre:

El tiempo se había estancado en una habitación.
Y ella me contó todos los tiempos que había cobijado.
[...]
Ella me confesó, entre grietas compartidas, que el tiempo no se encuentra.
Escapa.

Y así es. El tiempo se escapa. Por eso, el viajero no puede prescindir de las ilusiones (o de sus sueños), especialmente, si no lo ha comenzado. «Postales» e «Historia de un viaje no empezado» son las composiciones en las que Luci nos lo recuerda; si en el primero recurre a la forma impersonal (el poema se estructura perfectamente según la forma verbal «hay») para acabar con el contraste personal de la primera persona («y hay quien vive en cada ciudad/conmigo dentro»), en «Historia de un viaje no empezado» es el yo quien articula el poema, concluyéndolo de modo impersonal con otra certeza, que no tiene sino un mismo origen:

Y el mundo se despierta a cada paso
o muere con cada viajero no empezado.

Un incentivo para que empecemos el viaje nos lo da «Filología anónima», un original poema a varias voces, que trata sobre la dificultad de comunicarse entre las distintas lenguas; por lo que, al tener «*la chance appartenir à quelque place*», debemos viajar para conocer más, desde otros lugares hasta otros diccionarios.

También podemos viajar por las ciudades, como nos sugiere otro grupo de poemas centrados en este aspecto. Hay que destacar «Nocturno», cuyo título ya nos indica que paseamos de noche. Y la noche es tiempo. La ciudad se llena de dolor y cadáveres, porque no sabemos sentir y eso es abandono, aunque siempre (que es tiempo) estemos comunicando. Luci no indica ni qué ni a quién se comunica, a fin de acrecentar este desamparo, cuya presencia se encuentra cada tarde, al fin del día en cada ciudad:

Y al final las tardes
son devoción,
[...]
miradas de cada ciudad.

Junto al tiempo, otra característica es la constante presencia de ventanas, que, como indica el poema que así se llama, son «las entrañas de una ciudad», ya que por ellas podemos conocer a sus habitantes y sus pretensiones y sus ilusiones. Pero también Luci nos ofrece la visión del que espera en la calle, ante una ventana iluminada, como punto en el que converge el poema, el hombre que espera y nosotros; de tal modo que nuestra poeta alarga ese momento y mantiene ese instante con todo lo que el lenguaje le permite (adverbios y verbos que prolongan la duración de un acto), motivados por el apagado de la luz:

Cuando se apagó,
el hombre bajo la lluvia aún seguía esperando.

Ahora bien, no todo es viaje en este poemario. La autora escribe, además, temas de índole social («Artículo de opinión» y «Un paisaje de antenas de reciclaje», «Ya no quedan noches en la tierra»), culturalista («Hollywood, años 60», «El geómetra melancólico») y de cotidianidad («Pasajeros», «Suplemento dominical»)²; incluso podríamos indicar cierta manía científica, ya que, relacionándolo con el sentimiento, nos describe la actividad de un géiser («Géiser del gran prismatic») y nos señala la exacta el perfecto ritmo de los relojes atómicos; pero, sin duda, sobresalen aquellos poemas inspirados por algún motivo, como una fotografía («Fifth Avenue New York, 1947», donde medita sobre el instante sin importancia fijado para siempre en esta imagen realizada por Feininger), un cuadro de Caillebotte («Joven en su ventana») y, en especial, las citas de autores: Jaime Gil de Biedma, Felipe Benítez Reyes, Luis García Montero..., que demuestran el alto nivel cultural y de lectura de Luci y el por qué de su versolibrismo.

Brevemente, no podemos pasar por alto que, dentro de un aspecto relacionado con la forma, la mayoría de los poemas se articulan entre paralelismos («¿Dónde estarás?», «Postales») y enumeraciones («Comparación a dos tiempos», «Cosas que olvidé recordar»), que dan como resultado preciadas metáforas, logrando que algunos de los poemas referidos sean interesantes por ello.

Por último, el acierto del cambio del premio Pedro Iglesias Caballero nos ha traído esta poesía, extensa en acumulaciones de imágenes e intensa en sugerencias, aunando en las enumeraciones, una acumulación de sugerentes imágenes, que dan lugar a distintas sensaciones, siempre bajo la presión del tiempo, que todo lo altera, que todo lo acaba, como este viaje que se inicia en la poesía y acaba en Luci por la «Autovía del este». THE END.

Continuad la historia.
Continuad vosotros.
Leed.





Torre del Mar. Ada Yllescas.

DIEGO MARTÍNEZ TORRÓN: UNA POÉTICA DEL AMOR (Y POR AMOR).

FRANCISCO ONIEVA RAMÍREZ

Córdoba

CON *Mirar la luna*, Martínez Torrón afronta la controvertida tarea de recopilar su propia creación poética, al tiempo que ejerce sobre ella la labor de comentarla y anotarla, unas veces con el calor de la inmediatez vivida y anecdótica, otras con el rigor del crítico literario.

En esta bella y cuidada edición de SIAL ediciones se presentan sus seis libros publicados, junto con fragmentos de un libro inconcluso coetáneo de *Deliquios*, a los que intitula *Días*. No obstante, aparecen ocho poemarios diferentes en el índice. La explicación es sencilla, pues en su último libro hasta el momento *El palacio de la sabiduría* se recogen dos libros muy distintos y distantes en el tiempo, *Deliquios* y *Sobre tus labios*. Cada libro aparece acompañado del correspondiente prólogo de su primera edición, contando con cinco plumas tan prestigiosas como Jorge Guillén, Pere Gimferrer, Luis Alberto de Cuenca, Ángel Crespo o Jaime Siles.

Sus treinta años de poesía lo definen como un poeta no sólo del Amor, sino con amor y, sobre todo, por amor. No obstante, no se deben rastrear en sus versos ni grandes planteamientos teóricos sobre el tema ni búsquedas formales, sino que indaga en él con libertad y de acuerdo con el mapa de los sentimientos y sensaciones cotidianas.

En sus dos primeros libros, *Deliquios* y *Guiños*, se aborda el tema con los ojos de un adolescente que cifra en la búsqueda del amor su vida, con la inexperiencia y lastre que ello supone. Para abordar tal tema hay una presencia mayor de la imaginaria surrealista, desbordante y onírica, aunque sin caer nunca en el automatismo. Plantea su primer libro como un homenaje a la generación del 70, que buscaba el amor por diversos caminos, como medio para justificar una existencia.

Con *Guiños* se interioriza el amor; pero, es, sobre todo, con *Alrededor de ti* cuando se inicia una línea de exploración que culmina, de momento, con *Sobre tus labios*. El Amor aparece como un destino, que conduce al sentido del cosmos y, por ello, de la vida. Lo ocupa todo. El fundamento de la vida y de la escritura del poeta cordobés es el contacto con el otro, con la amada (Ella), que conforme avance su vida se ampliará y enriquecerá con dos pájaros más en primavera.

El contacto físico, la exploración del cuerpo amado es el camino para llegar al alma, y, desde aquí, justificar tanto la lectura, como la escritura –y el arte en general–. En esta línea, se busca una concepción más humana de la existencia, con el fin de trasladar al lector una experiencia de la vida, la suya –particular y universal al mismo tiempo– que ayude a camuflar la presencia de la muerte. Íntimamente relacionado con la muerte, aparece el tema de Dios como modo de unión con el cosmos, en una clara visión romántica.

Así, el amor se funde, sin difuminar su posición nuclear, con otros temas, como el arte o la muerte. Justifica la existencia del hombre, cuando la muerte acabe con él, en el Amor; en este caso, el amor a sus tres pájaros, que son los que dan sentido a su existir y a su escritura, que son lo único que vale la pena para el autor.

Con su último libro, avanza un paso más y canta la felicidad y plenitud del amor en la pareja que, y aquí radica la novedad, se prolonga como esperanza en la figura de sus hijas, su Creación –con mayúsculas–, que, una vez que sobrevenga la muerte al “yo”, quedarán.

Martínez Torrón establece un lazo de unión entre escritura y música como dos formas sublimes para la expresión de la interioridad del yo. La música es una constante desde su primer poemario –donde aparecen algunas referencias a la música americana de los 70, como uno de los aspectos que más le impactan de la nueva cultura que descubre por esos años– hasta el último poemario, mostrando siempre una devoción por la música clásica, reverenciando a autores como Bach, Mozart o Schumann.

Toda su cosmovisión encuentra su mejor asiento en un poema breve, significativo, despojado de palabras accesorias. De este modo, con *Alrededor de ti*, escrito en plena madurez sentimental y artística, inicia lo que el propio autor ha definido como “estética de la sencillez”, en la que el poema se depura, se le quita el verbo, quedando sólo el sustantivo, que define la esencia de las cosas. En dicho camino se profundiza con los dos libros siguientes *Las cuatro estaciones y el amor* y *La otra tierra*. Con *Tres pájaros en primavera* llega al momento de mayor plenitud en la exploración de dicha estética, al tiempo que va ampliando el poema, que se hace cada vez más de pensamiento y menos de sensaciones.

Con esta edición de sus poesías completas no cierra un ciclo ni una vida poética –que suele ser lo más habitual–, sino que nos encontramos, sin duda, ante un punto y seguido en la creación de Martínez Torrón. Un punto y seguido que traerá nuevos libros que profundizarán en su interioridad y en la exploración del sentimiento del Amor, a la vez que ampliarán y enriquecerán sus conexiones con otros temas como la muerte, Dios o el arte.



SOBRE *EL INVERNADERO DE NIEVE* DE LARA CANTIZANI

CARMEN ANISA

Lucena

HACE más de un año mi amigo Manuel Lara Cantizani me envió por e-mail los poemas de *El invernadero de Nieve*. Tuve la suerte de ser uno de esos privilegiados lectores que se pueden permitir el lujo de seguir parte de un proceso creativo, con todo lo que lleva consigo de magia, divertimento y trabajo. Fui testigo de cómo el autor depuraba algunos poemas hasta llegar a la esencia, de cómo cambiaba una palabra, la disposición de las palabras en el verso, o incluso el orden de los poemas en el libro, dándole un giro sorprendente al resultado final. Como buen escritor, a Lara Cantizani le gusta escuchar las opiniones y sugerencias de sus primeros lectores. El parto de un libro es muy difícil y, del mismo modo que los padres nunca encontramos defectos en nuestras criaturas recién nacidas, el escritor puede incurrir en la autocomplacencia por su texto. Pero también siente algo de vértigo al pensar en cómo verán los demás a esa criatura. El libro lo has disfrutado tú mientras lo has escrito; sin embargo, una vez publicado, pertenece a los lectores; y conforme éstos hagan más suyos los poemas, más satisfecho podrás sentirte. Sucede con cualquier género literario, pero es más notorio en la poesía. Cuando nos atrae un poema lo intentamos guardar completo en nuestra memoria, aunque no recojamos todas las palabras y sólo nos quede impreso su destello.

La poesía hay que paladearla. Nos gusta o no nos gusta. Que no nos atemorice el no entender un poema: hay tantas cosas de la vida que no entendemos; incluso nuestros sueños y pensamientos se nos escapan: ¿cómo podemos pretender entenderlo todo? El poema es un puente entre la realidad y lo inexplicable. A veces ese puente se halla en el poema oral de una niña, cargado de analogías y metáforas más sutiles que las que lograra escribir un selecto poeta. Los puentes pueden ser un avión de juguete o unas estampas “reps” de Pokemon. Todos trazamos nuestros puentes, pero solo a unos pocos poseen el don de cristalizarlos en palabras: son los poetas.

Lara Cantizani pertenece a esa casta de poetas que no encierra la poesía en una torre de marfil; para él la poesía es vida, intensidad en el vivir diario y en cada actividad que emprende. Ingenioso y diver-

tido animador cultural, para él todo es posible, no existe un “no” sino un “por qué no”. Prueba de ello ha sido su trabajo como profesor con chicos de la ESO, a los que les resbalan las programaciones académicas y que, sin embargo, han encontrado en la poesía una vía de escape y de conocimiento. Pero, por si esto no fuera suficiente, se ha atrevido también con la política, y en la actualidad es Concejal de Cultura del Ayuntamiento de Lucena.

Unos meses después de aquellas primeras lecturas de *El invernadero de nieve* recibimos la feliz noticia de que el poemario había ganado el XXXIII Premio de Poesía Ciudad de Burgos. Por fin, después de tanto trabajo, un gran premio venía a refrendar la obra de Lara Cantizani, conocido también como director de la colección *Cuatro estaciones*, gracias a la cual Lucena se ha convertido en una referencia en la poesía española. Pero faltaba este eslabón: un premio de prestigio y la publicación en una de las editoriales de mayor difusión y calidad en poesía: la editorial DVD.

Qué es lo que va a encontrar el lector en este poemario. Para empezar, observará que los poemas están divididos en tres secciones: “charcos”, “lagos” y “mares”. Lara Cantizani ha utilizado una metáfora acuática como título de cada sección. Comenzaremos chapoteando por los charcos, como en nuestra infancia. Después navegaremos por lagos tranquilos e inquietantes, como una estampa japonesa; y terminaremos sumergiéndonos en los mares cada vez más extensos y profundos.

Los haikus ocupan la sección “Charcos”. A estas alturas Lucena podría calificarse como “la ciudad del haiku”. Bajo el magisterio de Lara Cantizani, muchos jóvenes han escrito haikus y han visto publicados sus poemas en varios libros —*Once de marzo, antología de haikus desde Lucena, Haikus del mal amor y Deshielo en primavera*— que han conseguido gran difusión nacional en la prensa y en importantes encuentros poéticos. El haiku se desarrolla a partir de la waka —poema japonés— o tanka —poema corto—, de treinta y una sílabas, distribuidas en cinco segmentos de cinco, siete, cinco, siete y siete sílabas. A partir del siglo XV, los japoneses suprimieron los dos versos finales de la estrofa y crearon el haiku (cinco, siete, cinco). Son varias las causas de esta brevedad. Una de ellas hay que buscarla en la propia lengua japonesa, con sólo ciento veintiséis sílabas estrictas. La poesía japonesa tuvo un crecimiento interior y desarrolló un complejo sistema de alusiones y símbolos. La poesía occidental adopta la forma del haiku pero la dota de nuevos contenidos y matices. El haiku puede aludir al instante y a los sentidos, algo que predomina en el haiku de Lara Cantizani titulado “Funambulista”: *En equilibrio/ el horizonte rojo/ tensa la tarde*. Pero la forma del haiku se puede utilizar para jugar con los conceptos, las palabras y las paradojas como en el poema: *El astronauta/ cuando llega a la luna/ no ve la luna*. Se trata de un

acertijo, mezcla de ingenio y humor, pero sus versos retratan también parte de la condición humana.

El ingenio desbordado de Lara Cantizani encuentra aquí un cauce fecundo –volvemos a la metáfora del agua–. Es un río que encauza y somete a disciplina, hasta llegar a la esencia. Y si nos gusta guardar algunos poemas o su destello en la memoria, con los haikus hasta los más desmemoriados conseguimos atrapar pronto las palabras y a veces nos persiguen en nuestro quehacer diario. Cada uno de nosotros encontrará haikus o un haiku especial. Para mí hay varios especiales: “Adriana y Elisa”, “Bosque perenne”, “en mi memoria”. Pero uno me persigue sobre todos, se trata, precisamente de “El perseguido”: *El perseguido/ por una adivinanza/ que no es su sombra.*

Lara Cantizani escribe haikus pero no es japonés, por más que parezca que se le achinan los ojos y que nos contagia esa extraña metamorfosis. Al contrario que en la literatura japonesa, pasa del haiku a la waka o tanka. De tres a cinco versos. Son los lagos, misteriosos, limpios –a pesar de la nieve sucia–, y llenos de quietud. En ellos encontraremos la visión fugaz de un paisaje, de un detalle, de un objeto. Tan sólo un instante, una hoja, una hierba o un vilano nos transportan a una estación del año. O dos labios extranjeros hacen que arda el mar. Hay mucho amor también en estos versos. Y erotismo. A menudo está presente la metáfora clásica del fuego pero renovada, apenas sugerida, como en el haiku: *Jugar con fuego/ en la nieve tu aliento/ fumata blanca.*

Haikus y wakas representan una vertiente de la poesía de Lara Cantizani, una poesía original que bebe de unas raíces no sólo orientales porque, como señala Juan Antonio Bernier, pertenecen ya a una tradición casi clásica en la poesía hispánica. Además, en *El invernadero de nieve* resuenan los ecos de varias corrientes poéticas del siglo XX: las vanguardias, la generación del 27 y otros poetas contemporáneos.

Sin abandonar el gusto por la metáfora, el juego de palabras y las paradojas llegamos a la sección “Mares”, en la que cambia la métrica. Los poemas se extienden, fluyen a través del verso libre, con alternancia de distintos metros. Juega además con la disposición de los versos, de manera consciente, nada azarosa. Son poemas que se leen tan bien que parece que hubieran nacido sin esfuerzo alguno. Y no es así. Cada palabra ha sido pensada y meditada.

Para los que busquen en la poesía el humor inteligente, les recomiendo “Ciego ante el peligro” o “En tanto que tan poco”; no quedarán decepcionados. Otros versos conseguirán inquietarnos, hacernos andar como el funambulista que tensa la tarde. Porque de la misma forma, el poeta tensa el poema hasta que está tan cargado que su riqueza expresiva nos deja en suspenso, sin saber de qué lado caer, o manteniéndonos en esa cuerda floja con versos como “*la vida es una pecera segura y aburrida*” o “*Hay vidas imperfectas. Seres tan prescindibles como la*

piel de los invernaderos”, o *“La arquitectura feliz del desorden moral / es un mosaico de teselas sin equilibrio”*. Estos últimos versos pertenecen a “El peso del orden”, un poema distinto en el que Lara Cantizani da un giro poético, sin olvidar su peculiar estilo, su manera de que todo parezca fácil, como un juego, pues, a partir de un simple juego, mientras dispone “...*en fila india, / con Elisa, / las estampas repes / de los Pokemon de Adriana*” traza el puente (*“pienso en el orden del mundo”*) hacia esa otra realidad sin sentido que es la miseria que devora a los más débiles, a los niños. El libro se cierra con “El poema de los dones de mis hijas” y los versos: *“Lo grande, / a veces tan pequeño”*. Dos versos breves, pocas palabras que tanto nos dicen acerca de lo en verdad nos importa en la vida.

Hay poesía, humor y amor en este libro. El invernadero de nieve es una metáfora. De nuevo el agua, aunque esta vez en estado sólido. Un invernadero de nieve no nos sirve para nada. La nieve se derrite y forma charcos, lagos y mares. Es algo inútil, pero ¿y si existiera el invernadero? La literatura no sirve para nada. Es algo inútil, no nos alimenta, no nos paga la hipoteca, no nos vuelve ricos. Sin embargo, no podemos vivir sin literatura, sin una canción en los oídos, sin unos versos que nos lleven hacia adentro, por caminos y puentes que sólo recorre la poesía. Los invernaderos de nieve no sirven para nada, pero no podríamos vivir sin ellos.



ANGÉLICA
REVISTA DE LITERATURA
(ISSN: 1130-8818)

◆
Edición:

IES "MARQUÉS DE COMARES". LUCENA (CÓRDOBA)
EXCMO. AYUNTAMIENTO DE LUCENA

NÚMEROS PUBLICADOS

Núm. 1, 1991.

Cont. Presentación. CLÁSICOS LUCENTINOS: Antonio Cruz Casado, "*La Égloga de las hamadriades*, de Luis Barahona de Soto". ESTUDIOS: Carlos García Gual, "Ariadna"; Pilar Berrio Martín-Retortillo, "Orfeo ante Plutón: ¿un discurso forense?"; Víctor Infantes, "Ercilla *aprueba* la poética. Otra retórica desconocida del siglo XVI: el *Digresionario poético* del Licenciado Mesa del Olmeda (c. 1590)"; Juana Toledano Molina, "El exilio en Ángel Saavedra, Duque de Rivas: dato biográfico y tema literario"; Matilde Galera Sánchez, "Una carta inédita de don Juan Valera desde Washington"; Lily Litvak, "El paisaje marino en el siglo XIX. Rocas y arrecifes"; Antonio M. Contreras Martín, "Mircea Eliade. *Domnisoara Christina*: "sólo una historia de vampirismo?"; Daniel Eisenberg, "Unanswered questions about Lorca's death". POEMAS de Vicente Núñez, Luis Alberto de Cuenca, Antonio Gómez Hueso, Manuel Lara Cantizani y Juan José Ranchal. RELATOS de Francisco López Salamanca y Catherine Soriano. FUTUROS ESCRITORES... Francisco Javier Rodríguez Huertas y Eva María Molina Lérica. LUCENA EN LA LITERATURA: "El escudero Marcos de Obregón pasa por Lucena". RESEÑAS de Antonio Cruz Casado, José Antonio Cerezo y Alberto Torés García. DIBUJOS: Isabel Jurado, Rafael Aguilera, Víctor Manjón-Cabeza. 162 págs.

Núm. 2, 1991

Cont. CLÁSICOS LUCENTINOS: Antonio Cruz Casado, "Del origen y milagros de Nuestra Señora de Araceli en un poema épico de Miguel Álvarez de Sotomayor y Abarca". ESTUDIOS: Antonio M. Contreras Martín, "Un autor medieval ruso ante su obra: la composición del *Cantar de la gesta de Ígor*"; Juana Toledano Molina, "La disputa por señas en Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y en Ibn Asim de Granada"; Salvatore M. Zumbo, "Bucolismo religioso en poetas del Renacimiento español"; Alicia Arias Coello, "Juan de Zabaleta y el discurso epidíctico en *Día de fiesta por la mañana y por la tarde*"; Carmen Fernández Ariza, "La prohibición de comedias en Córdoba a finales del siglo XVII"; Antonio

Gómez Pulín, “Marcel Proust y el arte de escribir”; Claire Nicolle Robin, “El expresionismo en Hoyos y Vinent”; Francisco López Estrada, “Jorge Guillén, poeta y filólogo”; Daniel Eisenberg, “Lorca and censorship: the gay artist made heterosexual”. VARIA: Pedro Benzal Molero, “Importancia de la ética en Epicuro: textos y temas afines. POEMAS de Jon Juaristi, Alberto Torés, Sacramento Rodríguez Carrillo, Isabel Rodríguez, Ana Patricia Santaella y Luis Fernando Palma Robles. RELATOS de Ángel García Galiano, Luis M. Cardenete y Pedro Molina Quintana. FUTUROS ESCRITORES... Ángel Isaac Huertas Salazar, Amparo María Molina Martín y Francisco Javier Rodríguez Huertas. LUCENA EN LA LITERATURA: Antonio Cruz Casado, “La batalla de Lucena: historia y elogio en una comedia de José Concha (Notas sobre el teatro lucentino del siglo XVIII)”. RESEÑAS de Antonio Cruz Casado. DIBUJOS: Ginés Liébana, Isabel Jurado, Rafael Aguilera, Víctor Manjón-Cabeza. 256 págs.

Núm. 3, 1992.

Cont. CLÁSICOS LUCENTINOS: Víctor Infantes, “Francisco Esteban, un héroe de cordel, *guapo y valiente* de Lucena”. ESTUDIOS: Víctor Infantes, “Postillas por una nueva edición. Los *accidentes* editoriales del *Diálogo de mujeres* de Cristóbal de Castillejo”; Isidro Sáez Pérez, “Un aspecto de la historia del teatro en Granada: las compañías de cómicos”; Javier González Rovira, “*El León prodigioso* de Cosme Gómez Tejada y el género de *El Criticón*”; Joaquín Roses Lozano, “La rifa andaluza” de Estébanez Calderón y el paradigma costumbrista”; Juana Toledano Molina, “Un mito fin de siglo en Rubén Darío: Salomé”; María del Carmen Alfonso García, “Las colaboraciones de Antonio de Hoyos y Vinent en *La Esfera* (1914-1931): un inventario bibliográfico”; Manuel Galeote, “Algunas notas sobre el novelista Cristóbal de Castro (1874-1953)”; Dámaso Chicharro Chamorro, “El teatro de los Machado y la “crisis” de su tiempo”. HOMENAJE A ANTONIO GÓMEZ PULÍN: Antonio Cruz Casado, “Antonio Gómez Pulín o el amor a la literatura”; Antonio Gómez Pulín, “Tres artículos”. POEMAS de Ángeles Mora, Enrique Garramiola, José María Molina Caballero, Manuel Gahete, Carmen Lara Romero y Javier Benítez. RELATOS de Francisco López Salamanca, Luis M. Cardenete Romero y Alfonso Salazar. IMPRESIONES: Julia Hueso Egea. FUTUROS ESCRITORES... Francisco Javier Rodríguez Huertas y Antonio Santiago López. LUCENA EN LA LITERATURA: Antonio Cruz Casado, “La batalla de Lucena: historia y elogio en una comedia de José Concha (Texto: Acto I)”. RESEÑAS de Nieves Baranda, Victoria Campo, Marcial Rubio Árbuez, Aurelio Valladares Reguero y Antonio Cruz Casado. DIBUJOS: Rafael Aguilera y Francisco Pérez Casas. 328 págs.

Núm. 4, 1993.

Cont. CLÁSICOS LUCENTINOS: Antonio Cruz Casado, “Fiesta en la Plaza Nueva: religión y nobleza lucentina en la *Descripción panegírica de las fiestas por la beatificación de San Juan de la Cruz* (1676), de Francisco de

Dueñas y Arjona”. ESTUDIOS: Antonio M. Contreras Martín, “Los prólogos del *Zifar*”; Juana Toledano Molina, “El elemento maravilloso en las aventuras de Roboán y en la leyenda del caballero del cisne”; Manuel Lara Cantizani, “El amor caballeresco de Tirant lo Blanc, el último caballero”; Marcial Rubio Árquez, “Monjas y pícaros”; Carmen Peña Ardid, “La “mesa de trucos” de Miguel de Cervantes”; Marina Martín Baz, “Aspectos de la traducción. (Poemas de tema hispánico en Villiers de L’Isle-Adam)”; Antonio Marco García, “Leopoldo Alas “Clarín” a la luz de Gérard Genette”; Lily Litvak, “Una “Naturaleza muerta”. Rubén Darío derrota a Zeuxis y a Parrasio”; Jesús Rubio Jiménez, “Teatro y cinematógrafo frente a frente: ¿enemigos o aliados?”; Rogelio Chicarro Chamorro, “La experiencia más útil de mi vida”; en torno a una carta de Federico García Lorca”; Roberto Pérez, “Miguel Hernández cincuenta años después”; Manuel Antonio Arango, “El realismo mágico como afirmación social en *¡Ecué-Yamba-Ó!* y *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier”; José Gabriel García Castro, “Una lectura de *Cien años de soledad*”; Rosa Molina Lérida, “Notas sobre el estilo narrativo en *Changing Places*, de David Lodge”. POEMAS de Miguel D’Ors, Ángel Esteban del Campo, Sacramento Rodríguez Carrillo, Isabel Rodríguez, Manuel Lara Cantizani, Ignacio López de Aberasturi, Julián Junquera Llorens, Carmen Lara Romero, José Arjona Gómez y Meli López Carmona. RELATO de Antonio Gómez Hueso. IMPRESIONES de Paqui Quintero Catena y Luis Fernando Palma Robles. FUTUROS ESCRITORES... Antonio Jesús López Jiménez. LUCENA EN LA LITERATURA: Antonio Cruz Casado, “La batalla de Lucena: historia y elogio en una comedia de José Concha (Texto: Acto II)”. RESEÑAS de Antonio Cruz Casado y Antonio Marco García. DIBUJOS de Manuel Gutiérrez, Rafael Aguilera, Isabel Jurado, Cinta Roca y Víctor Manjón-Cabeza. 318 págs.

Núm. 5, 1993.

Cont. CLÁSICOS LUCENTINOS: Antonio Cruz Casado, “Un poeta lucentino en la bohemia fin de siglo: Federico Canalejas Fustegueras (1873-1899)”; Luis Fernando Palma Robles, “Notas genealógicas sobre los Canalejas lucentinos”. ESTUDIOS: Carlos Castilla del Pino, “La poesía y el poeta”; Javier Gómez Molero, “Horacio en su bimilenario”; Marino Sanlúcar, “De Jorge Manrique a Antonio Roldán (Cuestiones genealógicas)”; Pilar Berrio Martín-Retortillo, “El viaje imaginario en la novela pastoril española”; Pedro Benzal Molero, “Alfonso de Valdés: un intelectual de su tiempo al servicio de la política imperial”; Francisco A. González Cerezo, “Las obras de Pedro de Padilla (Catalogación, descripción y anotaciones)”; Aurelio Valladares Reguero, “María de Rada, una poetisa de Andújar en los ambientes literarios andaluces de la primera mitad del siglo XVII”; Juana Toledano Molina, “La mujer varonil o el “complejo de Diana” en *Los novios de Hornachuelos*”; Pedro Ruiz Pérez, “El *Poema heroico del Gran Capitán* de Trillo y Figueroa. Un texto inédito para la historia de la épica y la poética culta del siglo XVII”; Francisco Javier Sedeño Rodríguez, “Sobre la vida de Miguel de Barrios (Algunas notas de caracterización biográfica)”; Antonio José Rioja Murga, “Sobre *Los peligros de Madrid* (1646), de Baptista Remiro de Navarra”; Carlos García Gual, “Muerte romántica de la poetisa Safo”; Daniel Eisenberg, “Noches en los jardines de España”; Dámaso Chicharro Chamorro, “Manuel Machado

y San Juan de la Cruz: luz y sombra de una relación semifrustrada”; Alberto Torés, “*Los oficios del sueño*, de Rafael Pérez Estrada. Una nueva escuela de fantasía”; José María de la Torre, “El poeta cordobés José de Miguel”; Amelina Correa Ramón, “Un cuento de hadas contemporáneo: *La sortija y el sortilegio*, de Ana Rossetti”. POEMAS de Guillermo Hoyos, Ain Kaalep, Jaan Kaplinski, Hando Runnel, Jüri Talvet, José Cañas, Diego Molina Benítez y María del Carmen Cosano. RELATOS de Francisco del Valle y Ana Isabel Ballesteros. IMPRESIONES de Julia Hueso Egea. FUTUROS ESCRITORES... María José Flores Hidalgo, Mario Cuenca Sandoval, Raúl Pérez Cobo y Antonio Jesús López Jiménez. LUCENA EN LA LITERATURA: Antonio Cruz Casado, “La batalla de Lucena: historia y elogio en una comedia de José Concha (Texto: Acto III)”. RESEÑAS de Antonio Cruz Casado, Manuel Gahete Jurado, José Antonio Cerezo Aranda y Juan Naveros Sánchez. DIBUJOS de Cinta Roca, Rafael Aguilera, Isabel Jurado y Víctor Manjón-Cabeza. 360 págs.

Núm. 6, 1994.

Cont. CLÁSICOS LUCENTINOS: Antonio Cruz Casado, “Rosas del diciembre: villancicos lucentinos del barroco tardío”. ESTUDIOS: Stanislav Zimic, “Un sueño romántico de Cervantes: *El cuento del cautivo (Don Quijote, I, caps. 37-42)*”; Asunción Bernárdez Rodal, “Don Quijote, el lector por excelencia”; Javier González Rovira, “Crítica literaria en el Siglo de Oro: unos fragmentos de la *Segunda parte del León prodigioso*, de Cosme Gómez”; Juana Toledano Molina, “Una academia gaditana en honor de la reina Mariana de Austria”; Aurora Biedma Torrecillas, “*Los empeños de una casa*, de Sor Juana Inés de la Cruz. Aproximación a una comedia desapercibida”; Juan J. Muñoz Maillo, “Otoño”, de John Keats. Aproximación a su poesía a través de la oda “Otoño”; Leonardo Romero Tobar, “Cartas de Valera a Juan Facundo Riaño”; Lourdes Roldán, “Alphonse Allais: *Un drama muy parisino*”; Lily Litvak, “La dama ante el espejo. Darío y Watteau”; Miguel Ángel García, “La ciencia del oso. La sonata del chivo. (Notas genéticas sobre Modernismo y Noventa y ocho)”; Manuel Galeote, “El costumbrismo cordobés en las novelas de Cristóbal de Castro”; Fermín Jesús Gálvez Yagüe, “Un retrato novelado. Lo que Antonio de Hoyos nos dejó escrito sobre sí mismo”; Dámaso Chicharro, “Manuel Machado y Lorca: la tozuda realidad de una relación preterida”; Francisco Manuel Carriscondo Esquivel, “Mujeres y presencia de lo femenino en la poesía del 27 (I)”; Manuel Antonio Arango L., “Aspectos políticos, religiosos y sociales en la novela *El día señalado*, de Manuel Mejía Vallejo”; Miguel D’Ors, “Para la enseñanza práctica de la literatura española (Lecciones de un experimento didáctico)”. POEMAS de Leonor Barrón (trad. al inglés de Elías L. Rivers), Luis M. Cardenete Romero, Isabel Rodríguez, María Rosal, Rosario Ruiz, Manuel Quiroga Clérigo, Lourdes Roldán, Luis Ruiz Moreno, Araceli Sánchez Franco, Roberto Loya, Carmen Lara Romero, José Arjona Gómez y María José Rodríguez Millán. RELATOS de Miguel Molina, Francisco Javier Rodríguez Huertas, Pedro Molina Quintana, Juan Tena Corredera, Margarita Ríos, Luis Mendoza Pantián, Juan José Fernández. IMPRESIONES de Rafa Aguilar y María Rosal. FUTUROS ESCRITORES... Manuel Joaquín Fuentes Molina y Amparo María Molina Martín. LUCENA EN

LA LITERATURA: Antonio Cruz Casado, “La polémica en torno a la comedia de José Concha: objeciones de Don Fernando José López de Cárdenas, cura de Montoro, y respuestas del cura lucentino Don Fernando Ramírez de Luque”; “Un relato romántico medievalizante sobre Boabdil: *Flor de amores*”, de Aureliano Fernández-Guerra”. RESEÑAS de Abraham Madroñal Durán, Antonio Cruz Casado, Pura Fernández, Emilio Quintana, José Jiménez Oliva y Pedro M. Domene. DIBUJOS de Víctor Manjón-Cabeza e Isabel Jurado. 430 páginas.

Núm. 7, 1995-1996

Cont. CLÁSICOS LUCENTINOS: José Lara Garrido, “La recepción de la obra poética de Luis Barahona de Soto en el Siglo de Oro (Varia historia de una estimativa o elenco revisado de referencias e imitaciones)”. ESTUDIOS: René Letona, “Juan de Mestanza: un soneto inédito del siglo XVI”; Mercedes Alcalá Galán, “Límites entre fantasía y realidad en la ficción cervantina: el pasaje de la Cañizares en *El coloquio de los perros*”; Miguel Á. Teijeiro Fuentes, “La estructura histórica y moralizadora del *Ozmín y Daraja*, de Mateo Alemán”; Purificación Albarral, “Jacob Hages: traductor y moralista judío del siglo XVII”; Juan Pedro Gabino, “El ideario lingüístico de Leopoldo Alas: exigencia normativa y *dardos censorios*”; Pura Fernández, “Dos relatos desconocidos de Alejandro Sawa: *Consummatum est*” y “*Bodas fúnebres (Cuento macabro)*” (1885); María del Carmen Simón Palmer, “Poesías inéditas de Sofía Casanova”; Dámaso Chicharro, “Sobre la juventud de Baroja (A propósito de una olvidada entrevista en *Crónica*, 1930)”; Jesús Gálvez Yagüe, “Pedro Luis de Gálvez, un mito de la bohemia madrileña”; José Gabriel García Castro, “Lirismo y espiritualidad en Juan Ramón Jiménez”; Francisco Manuel Carriscondo Esquivel, “Mujer y presencia de lo femenino en la poesía del 27 (II)”; Amelina Correa Ramón, “*Indicios vehementes y Devocionario*: el erotismo de la imagen floral en la poesía de Ana Rossetti”; Lily Litvak, “Aldo Menéndez: Et in Arcadia/Cuba ego”; POEMAS de José de Miguel, Juan José Picazo, Fausto Abraxas y M^o Teresa López Cosano. RELATO de Manuel Barra Lagunas. FUTUROS ESCRITORES... Elsa Martínez Onieva. LUCENA EN LA LITERATURA: Antonio Cruz Casado, “Fernando Ramírez de Luque reivindica para Lucena la figura de Luis Barahona de Soto”. RESEÑAS de Antonio Cruz Casado y Leonor Barrón. ILUSTRACIONES de Antonio Ojeda, Rafael Aguilera, Isabel Jurado, Cinta Roca y Víctor Manjón-Cabeza. 320 páginas.

Núm. 8, 1997-1998

Cont. CLÁSICOS LUCENTINOS: Antonio Cruz Casado, “¿Cervantes nació en Lucena? La amistad de Miguel de Cervantes y Luis Barahona de Soto”; Javier Gómez Molero, “La *Eneida* en *Las lágrimas de Angélica*”. ESTUDIOS: Rafael Alarcón Sierra, “San Juan de la Cruz en gran noche: tentativa humana de un tránsito de amor divino”; Stanislav Zimic, “La pared entre doña Clara y don Luis (*Don Quijote*, I, caps. 42-45)”; Juana Toledano Molina, “Una versión métrica

del *Quijote*"; Antonio Cruz Casado, "Séneca en la *Historia Literaria de España* (1766-1791) de los Padres Rodríguez Mohedano"; José Luis Sánchez Fernández y Paz Cepedello Moreno, "Conceptos pictóricos en la obra poética del Duque de Rivas"; Nieves Urdíroz Villanueva, "Presentación de Paul Verlaine"; Manuela Álvarez Jurado, "Paul Verlaine y la leyenda de Gaspar Hauser"; Julián Jiménez Heffernan, "La imperfección de la melancolía. Las palabras inglesas de Paul Verlaine"; Miguel Ángel García Peinado, "Verlaine: selección de poemas"; M. Carmen Rodríguez Rodríguez, "Coherencia textual y construcción del personaje femenino en *De sobremesa*, de José Asunción Silva"; Manuel Antonio Arango, "Presencia mítica de las culturas arcaicas en la obra de Federico García Lorca"; Manuel Lara Cantizani, "Borges, autor de las *Mil y una noches*"; Tina Pereda, "El arte del diálogo en la poesía de Juana Castro"; Lily Litvak, "La resurrección de los mitos. Iconografía afrocubana en la pintura cubana contemporánea"; Ellen J. Burns, "Un mundo ilustrado sobre las tablas en *La flauta mágica* de W. A. Mozart". POEMAS de Rosario Ruiz Castro, César I. Actis Brú, Luis Ruiz Moreno, Alfonso Sánchez Rodríguez y Juan Carlos Reche Cala. RELATOS de Carmen Díaz Margarit, Juan Fernando Valenzuela y Rafael Ruiz Álvarez. FUTUROS ESCRITORES...Manuel Cruz Granados y José Luis Abraham López.LUCENA EN LA LITERATURA: Antonio Cruz Casado, "Lucena romántica (La visita del Conde de Carnarvon a Lucena en 1821)". RESEÑAS de Alberto Torés García, José María De La Torre, Antonio Serrano, Jesús Vidal, Miguel Ángel García, León Estrada, Manuel Gahete Jurado y Lily Litvak. ILUSTRACIONES de Aldo Menéndez, Rafael Aguilera, Isabel Jurado, Víctor Manjón-Cabeza, Jesús Pedraza Villalba, Pilar Luque y Julia Hueso Egea. 334 páginas.

Núm. 9, 1999

Cont. CLÁSICOS LUCENTINOS: Antonio Cruz Casado, "La caza fantástica: cuentecillos de tema sobrenatural en los *Diálogos de la montería*, de Luis Barahona de Soto". ESTUDIOS: Rosario Ruiz Castro, "Poesía y utopía"; Fernando de Villena, "Visión del siglo XVII"; Antonio Cruz Casado, "Cristóbal de Monroy y Silva, admirador e imitador de don Luis de Góngora"; Jesús Ponce Cárdenas, "La *descriptio puellae* en las fábulas mitológicas de Miguel Colodrero Villalobos"; Amelina Correa Ramón, "Paulino Fernández Vallejo, un escritor cordobés en las nieblas del modernismo"; Rebeca Siegel, "Hacia una hermenéutica del jardín"; Amelina Correa Ramón, "Revisión panorámica de un tema de estudio: literatura y homosexualidad en el fin de siglo"; Francisco Onieva Ramírez, "El ritmo de pensamiento en la poesía de Unamuno"; Manuel A. Barea Collado, "Cruce de caminos estético-ideológicos en una novela de principios de siglo: *Doña Mesalina*, de José López Pinillos"; Juana Toledano Molina, "El primer teatro simbolista de Federico García Lorca"; Miguel Ángel García, "Ma non troppo: sobre la poesía pura, con referencia a *Ámbito* de Vicente Aleixandre"; Francisco Onieva Ramírez, "La interacción de espacio-tiempo y personajes en *El astillero* de Onetti: la creación de una doble farsa"; Azucena González Blanco, "El *no-lugar* de la poesía visual"; Manuel Gahete Jurado, "La poesía de Diego Martínez o la perfección del amor"; Antonio A. Gómez Yebra, "Manuel Gahete: vocación de poeta". TRADUCCIÓN: Juan Antonio Bernier y Francisco Onieva

Ramírez, “*Les Pâques a New York*, de Blaise Cendrars; Eduardo Domínguez, “*El trabajo de la melancolía*, de Paolo Lanaro”. POEMAS de Rosario Ruiz Castro y Daniel Rodríguez Moya. RELATOS de Juan Fernando Valenzuela y Justo Pérez del Valle. TEATRO de Miguel Molina Rabasco. IMPRESIONES de Antonio Molina Contreras. FUTUROS ESCRITORES... Pedro Jaén Rodríguez y Juan Cruz Toledano. LUCENA EN LA LITERATURA: Juana Toledano Molina y Antonio Cruz Casado, “San Juan de la Cruz personaje teatral (*Al cabo de los años mil*, Lucena, 1675); Francisco de Dueñas y Arjona, “*Loa en la beatificación de San Juan de la Cruz*”. RESEÑAS de Eduardo López Truco y Manuel Gahete. ILUSTRACIONES de Javier de Winthuysen, Rafael Aguilera, Isabel Jurado, Víctor Manjón-Cabeza, Dolores Ramos Gomariz, María Abellán Hernández y Julia Hueso Egea. 368 páginas.

Núm. 10, 2000-2001

Cont. CLÁSICOS LUCENTINOS: Antonio Cruz Casado, “*Los Poemas a Tersea*, un epistolario poético inédito del lucentino Miguel Álvarez de Sotomayor y Abarca (1767-1839)”. ESTUDIOS: Javier Gómez Molero, “Una aproximación a la figura y obra de Eulogio de Córdoba”; Ana María Martín Contreras, “Aproximación a la historia del Auto del Nacimiento, de Mira de Amescua: de las fuentes a la obra literaria”; Juan Naveros Sánchez y M^a Eugenia Santos Flores, “El negro Juan Latino: gloria de España y de su raza (¿Baena? 1518-Granada ¿1569?)”; Antonio Cruz Casado, “Un seguidor de Góngora, oriundo de Baena: Miguel Colodrero de Villalobos (1608-¿1660?)”; Antonio José Mialdea Baena, “El lector de San Juan de la Cruz: destinatarios y receptores (ss. XVII y XVIII)”; María de los Ángeles González Briz, “Cuatro lecturas uruguayas del *Quijote* (Las perspectivas de Zorrilla de San Martín, Rodó, Reyles y Nin Frías)”; Jesús Isaías Gómez López, “Yeats’s philosophy of the occult, the esoteric and the faeries: an attempt to create irish supernatural beings”; Beatriz Aguilera Jurado, “El concepto de tiempo en *Apariencia desnuda* de Octavio Paz (Notas sobre Marcel Duchamp)”; Lily Litvak, “La lectura colectiva y la prensa. Principios de la cultura proletaria en Cuba”; Francisco Onieva Ramírez, “Un modelo de estudio comparativo para el aula entre un ensayo y un poema: *Grandeza y menoscabo de Quevedo*, de Borges, y *Lauda*, de Paz”; Lourdes Roldán, “La discontinuidad en *El Libro de las Huídas*, de J. M. G. Le Clézio”; Víctor J. Ronda, “Un poema de Antonio Jiménez Millán y dos propuestas de lectura”; José Rodríguez López, “La literatura española en nuestro cine. POEMAS de Rosario Ruiz Castro y Francisco J. Chamorro Villar. RELATOS de Antonio Luis Gómez Molero, Juan Tena Corredera y Francisco Rodríguez Parejo. FUTUROS ESCRITORES... Antonio Jesús López Jiménez, Miguel Herrador Medina y Juan Serrano Cabello. LUCENA EN LA LITERATURA: Juana Toledano Molina y Antonio Cruz Casado, “San Juan de la Cruz personaje teatral (*Al cabo de los años mil*, Coloquio en la beatificación de San Juan de la Cruz, Acto primero, Lucena, 1675). RESEÑAS de Antonio Cruz Casado, Lily Litvak, José Antonio Sáez e Isabel Rodríguez. ILUSTRACIONES de Félix García Aznar, Rafael Aguilera, Isabel Jurado, Víctor Manjón-Cabeza, Antonio Quintero, Dolores Ramos Gomariz, Miriam López Burgos, Julia Hueso Egea y Rafa Aguilar. 398 páginas.

Cont. CLÁSICOS LUCENTINOS: Antonio Cruz Casado, "Una descripción de la Virgen de Araceli y del Santuario de Aras en un pliego suelto andaluz". ESTUDIOS: Antonio Joaquín González Gonzalo, "La gruta de Ércoles. Un episodio de prueba iniciática en *Clarián de Landanís (Primera parte: Libro primero)* (Toledo, 1516)"; Antonio Joaquín González Gonzalo, "Un ejemplo de tercería cortesana: Celacunda (*Clarián de Landanís*, Gabriel Velázquez de Castillo, 1518)"; Antonio Cruz Casado, "Una secuela renacentista del *Laberinto de Fortuna: Las Doscientas del Castillo de la Fama*, del licenciado Alfonso Álvarez Guerrero"; Delia Méndez Montesinos, "Del amador cortés a carnudo y contento. Una nueva lectura de un paso de Lope de Rueda"; Francisco Onieva Ramírez, "*La Florinda* (1834), del Duque de Rivas: la transición a la leyenda (I. Florinda, el personaje femenino)"; Víctor J. Ronda, "La Aurora en *Las flores del mal*"; Juana Toledano Molina, "Las raíces simbolistas de Ramón Goy de Silva (1883-1962). Maurice Maeterlinck, Oscar Wilde, Gabriel D'Annunzio y Eugenio de Castro"; Lily Litvak, "La luz en la noche. El nocturno en la pintura (1860-1920)"; Manuel Guerrero Cabrera, "El teatro de Miguel Hernández (y su relación con el teatro del Siglo de Oro y Lope de Vega)"; Carlos X. Ardavín, "La novela española durante la transición política: dos posturas críticas enfrentadas"; Carmen Agulló Vives, "La seguidilla en la tradición literaria española"; Antonio César Morón Espinosa, "El tiempo y sus procesos (una metáfora acerca de la existencia humana en *Sueño y destino* de Fernando de Villena". CREACIÓN de Luis Ruiz Moreno, Juan Fernando Valenzuela, Juan Tena, Rafael Ruiz Álvarez, Lara Cantizani. FUTUROS ESCRITORES... Beatriz Ruiz Granados, Manuel Guerrero Cabrera, Jacob Lorenzo. LUCENA EN LA LITERATURA: Juana Toledano Molina y Antonio Cruz Casado, "San Juan de la Cruz personaje teatral (*Al cabo de los años mil*, Coloquio en la beatificación de San Juan de la Cruz, Acto segundo, Lucena, 1675). RESEÑAS de María Jesús Moreno Solís, Lily Litvak, Carlos X. Ardavín y Antonio Cruz Casado. ILUSTRACIONES de Isabel Jurado Cabañes, Rafael Aguilera Baena, José Luis Encabo, M^a José Pineda Granados, Jaime Jurado y Julia Hueso Egea. 448 páginas.

Este décimosegundo número de
ANGÉLICA
REVISTA DE LITERATURA
se acabó de imprimir en los talleres
de la Cía. Egabrense de Artes Gráficas,
CEAG, S.L., de Cabra
el día 30 de Septiembre,
Festividad de San Jerónimo.

LAVS DEO

