



LECTURA Y SIGNO

UNIVERSIDAD DE LEÓN

N.º 19 2024

LECTURA Y SIGNO
REVISTA DE LITERATURA

LECTURA Y SIGNO

REVISTA DE LITERATURA

Vol. 19 - 2024



universidad
de león



SERVICIO
DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LEÓN

2024

LECTURA Y SIGNO. REVISTA DE LITERATURA

Vol. 19 - 2024

Universidad de León
Servicio de publicaciones
Revista fundada en 2006 por el Dr. Juan Matas Caballero

CONSEJO DE REDACCIÓN

DIRECCIÓN Y EDICIÓN

Jacobo Llamas Martínez (Universidad de León).

VOCALES

María José Conde Guerri, María Luzdivina Cuesta Torre, Juan Matas Caballero (coordinador de la sección «Antología poética personal»), Javier Ordiz Vázquez.

CONSEJO CIENTÍFICO Y ASESOR

Álvaro Alonso Miguel (Univ. Complutense de Madrid), Carlos Alvar (Univ. de Ginebra), J. A. G. Ardila (Univ. de Edimburgo), Ignacio Arellano (Univ. de Navarra), José María Balcells Doménech (Univ. de León), Mercedes Blanco (Univ. Sorbonne, París IV), Ana Bognolo (Univ. de Verona), Antonio Chas (Univ. Vigo), Isabel Colón Calderón (Univ. Complutense de Madrid), Francisco J. Díez Castro (Univ. Islas Baleares), Francisco Javier Díez de Revenga (Univ. de Murcia), José Ignacio Díez Fernández (Univ. Complutense de Madrid), Francisco Florit Durán (Univ. de Murcia), Gaspar Garrote Bernal (Univ. de Málaga), Rafael González Cañal (Univ. Castilla-La Mancha), Pablo Jauralde Pou (Univ. Autónoma de Madrid), José Larra Garrido (Univ. de Málaga), M. Jesús Lacarra (Univ. Zaragoza), Armando López Castro (Univ. de León), Abraham Madroñal (CSIC), Enric Mallorquí-Ruscalleda (California State University, Fullerton), José Julio Martín Romero (Univ. Jaén), José Enrique Martínez (Universidad de León), Giuseppe Mazzocchi (Univ. de Pavia), José María Micó (Univ. Pompeu Fabra), José Montero Reguera (Univ. de Vigo), Brian C. Morris (Univ. Central Lacashire), Gonzalo Navajas (California State University, Irvine), Stefano Neri (Univ. de Verona), Carmen Parrilla García (Univ. de A Coruña), Felipe B. Pedraza (Univ. de Castilla-La Mancha), Antonio Pérez Lasheras (Univ. de Zaragoza), Jesús Ponce Cárdenas (Univ. Complutense de Madrid), Inoria Pepe Sarno (Univ. Roma Tre), José Antonio Pérez Bowie (Univ. de Salamanca), Asunción Rallo Gruss (Univ. de Málaga), José María Reyes Cano † (Univ. de Barcelona), Frank Reza Links (Universität Zu Köln, Alemania), Montserrat Ribao (Univ. Vigo), Lía Schwartz † (C.U.N.Y.), Germán Vega García-Luengos (Univ. de Valladolid).

Recepción de trabajos

Lectura y Signo. Departamento de Filología Hispánica y Clásica.
Campus de Vegazana, s/n. Universidad de León. 24007 León (España)
e-mail: jllam@unileon.es

Página web de la revista: <http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/LectSigno>

Normas para la presentación de originales y dirección de envío de los originales: <http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/LectSigno/information/authors>

Política editorial: <http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/LectSigno/about/editorialPolicies#focusAndScope>

Periodicidad: anual

Contenido: estudios originales, reseñas, antología poética.

Intercambio de revistas y suscripciones

Servicio de Publicaciones de la Universidad de León. 24007, León (España).
Tfno.: (+34) 987291166
<https://publicaciones.unileon.es/>
e-mail: publicaciones@unileon.es

©Universidad de León
Servicio de publicaciones

©Los autores

© Cubierta: Alice Neel (The Estate of Alice Neel), Sunset, Riverside Drive, óleo sobre lienzo, 127,3 x 65,4 cm, 1957, The Metropolitan Museum of Art, New York.

ISSN: 1885-8597

e-ISSN: 2444-0280

Depósito Legal: LE-371-2006

Maquetación y tratamiento digital de texto e imágenes: David Aller Llamera

Elaborado en Open Journal System

Queda prohibida cualquier forma de reproducción y transformación de esta obra sin la autorización de los titulares de la propiedad intelectual, lo que puede ser constitutivo de delito (art. 270 y ss. del Código Penal)

ANEJOS A LA REVISTA LECTURA Y SIGNO

ANEJO I	JUAN MATAS CABALLERO Y JOSÉ M ^a BALCELLS DOMÉNECH (EDS.), <i>CERVANTES Y SU TIEMPO</i> , 2008, 2 vols.
Anejo II	José MONTERO REGUERA, <i>Páginas de Historia Literaria Hispánica</i> , 2009.
Anejo III	Mercedes BLANCO, <i>Góngora o la invención de una lengua</i> , 2012.

EVALUADORES DE ARTÍCULOS DE NÚMEROS ANTERIORES

Irene Andrés-Suárez	Raquel Gutiérrez Sebastián	Carmen Parrilla
Rafael Alarcón	Yanna Hadatti	Cristina Patiño
Teresa Araújo	Marta Haro	Brígida M. Pastor
J.A.G. Ardila	Gina Herrmann	Felipe Pedraza
Álvaro Alonso Miguel	Araceli Iravedra	Antonio Pérez Lasheras
Alida Ares Ares	Pablo Jauralde Pou	Jesús Ponce Cárdenas
Gema Areta Marigo	Frank Reza Links	José María Pozuelo
Laura Arroyo Martínez	Renata Londero	Érika Redruello Vidal
Antonio Azaustre	Concepción López-Andrada	Sergio Rodríguez Nicolás
Luís Bagué Quílez	José Manuel Lucía Megías	Javier Ordiz
Jesús Barrajón	Jacobo Llamas Martínez	Vicente Ramón Palerm
Óscar Barrero	Carmen Luna Sellés	Érika Redruello Vidal
Carmen Becerra	Abraham Madroñal Durán	Tomás Regalado López
Rafael Beltrán	Enric Mallorquí-Ruscalleda	Montserrat Ribao
Rafael Bonilla Cerezo	Raúl Manchón Gómez	Domingo Ródenas de Moya
Pablo Carriedo Castro	David Mañero	Borja Rodríguez Gutiérrez
Antonio Chas	María Carmen Marín Pina	Mercedes Rodríguez Pequeño
Isabel Colón Calderón	Miguel Marón García-Bermejo	Carlos Rubio Pacho
Bernard Darbord	Mario Martín Gijón	María Remedios Sánchez García
Isabel María de Barros Dias	José Luis Martín Morales	Javier Sánchez Zapatero
Francisco Javier Díez de Revenga	José Julio Martín Romero	María Teresa Santa María
José Ignacio Díez Fernández	José María Micó Juan	José Miguel Santamaría López
Jorge Fernández López	Juan Matas Caballero	Germán Santana Henríquez
Francisco Florit Durán	José Montero Reguera	Lía Schwartz
Jaime Garau Amengual	Bienvenido Morros	Luís Miguel Suárez Martínez
César García de Lucas	Gonzalo Navajas	Barry Taylor
Maya García de Vinuesa	David Navarro	Héctor Urzáiz
Óscar García Fernández	Stefano Neri	María Victoria Utrera Torremocha
Gaspar Garrote Bernal	Francisca Noguero Jiméneez	Carmen Valero Garcés
Rafael González Cañal	Mariano de Paco de Moya	Fernando Valls
Alfons Gregori	Nilo Palenzuela Borges	Germán Vega-Luengos
Germán Gullón	José Palomares Expósito	Miguel Zugasti

REVISTAS DE INTERCAMBIO

Analecta Malacitana

Universidad de Málaga
Málaga, España

Anales de Literatura

Universidad de Alicante
Alicante, España

Anales de Literatura Española

Contemporánea

Society of Spanish and Spanish-American
Studies
Boulder (Colorado), USA

Canelobre

Instituto Juan Gil-Albert
Diputación de Alicante
Alicante, España

Castilla

Universidad de Valladolid
Valladolid, España

Cuadernos del CEMYR

Universidad de La Laguna
La Laguna (Tenerife), España

España Contemporánea

Department of Spanish and Portuguese
Columbus (Ohio), Usa

Ex Libris

Universidad de Alicante
Alicante, España

Faventia

Universidad Autónoma de Barcelona
Barcelona, España

Filología

Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina

Letras de Deusto

Universidad de Deusto
Bilbao, España

Letras Peninsulares

Department of Spanish
Davidson College
Davidson (NC), USA

El maquinista de la Generación

Centro Cultural de la Generación del 27
Málaga, España

Monteagudo

Universidad de Murcia
Murcia, España

Quaderni Iberoamericani

Asociacione Studi Iberici
Turín, España

Revista de Filología

Universidad de La Laguna
La Laguna (Tenerife), España

Revista Literaria Baquiana

Miami, USA

Salina

Universitat Rovira y Virgili
Tarragona, España

Transitions. Journal of Franco-Iberian Studies

Florida Atlantic University
Boca Ratón
Colorado College
Colorado Springs

ARTÍCULOS

HACIA LOS INDICIOS DE UNA NUEVA MODALIDAD DE LO TRÁGICO EN *EL CASTIGO SIN VENGANZA* (1631), DE LOPE DE VEGA

TOWARDS THE INDICATIONS OF A NEW MODALITY OF THE TRAGIC IN LOPE DE VEGA'S *EL CASTIGO SIN VENGANZA* (1631)

VÍCTOR CANTERO GARCÍA
Universidad Pablo de Olavide

RESUMEN

Uno de los aspectos que singularizan la actividad dramática de Lope, en su «ciclo de senectute» (1627-1635), es su particular interés por componer dramas al «estilo español»; es decir, siguiendo su propio canon dramático. Tal es el caso de *El castigo sin venganza* (1631). En la presente colaboración ofrecemos un análisis de las causas que motivaron que el Fénix se tomase esta tarea como un reto personal, frente a quienes le consideraban acabado como dramaturgo.

En un segundo momento realizamos un estudio de los recursos textuales y de los subterfugios literarios mediante los cuales el autor traza la arquitectura del texto en base a un nuevo sentido de lo trágico. Acabamos explicando cuáles son las señas de identidad de esta nueva tragicidad, a través del examen de la praxis de la misma en el texto seleccionado.

PALABRAS CLAVE: *El castigo sin venganza*, tragicidad, teatro del Siglo de Oro, Lope de Vega.

ABSTRACT

One of the aspects that distinguish Lope's dramatic activity in his «cycle of senectute» (1627-1635) is his particular interest in writing dramas in the «Spanish style»; that is, following its own dramatic canon. Such is the case of *El castigo sin venganza* (1631). In this collaboration we present an analysis of the causes that led the Fenix to take this task as a personal challenge, against the opinion of those who considered him finished as a playwright. In a second instance we carry out a study of the textual resources and literary subterfuges through which the author traces the architecture of the text, based on a new sense of the tragic. We finish by explaining what are the hallmarks of this new tragicity, by examining its praxis in the text selected.

KEYWORDS: *El castigo sin venganza*, tragicity, theater of Golden age, Lope de Vega.

* Recibido: 16-02-2024. Aceptado: 03-07-2024

Si nos atenemos a las siguientes palabras de Donald R. Larson «*El castigo sin venganza* es el único drama en el que Lope de Vega ha proyectado una visión trágica comparable a la de Sófocles, Eurípides o Shakespeare»¹, resulta claro que este drama palatino del Fénix es un icono de la dramaturgia española del Siglo de Oro. Y lo es por cuanto supone la culminación de la puesta en escena de lo trágico, entendido como categoría estética. En este mismo sentido se expresa Felipe B. Pedraza Jiménez, cuando asegura que el denominado «ciclo de *senectute*» es una etapa de particularísimo interés en la vida de Lope porque en ella acendra el sentido de lo trágico que siempre estuvo presente en su producción»². Estas, amén de otras alusiones similares, me indujeron a investigar hasta qué punto Lope acuñó en la obra citada un paradigma dramático propio «huyendo de las sombras, nuncios y coros», en clara alusión «a la antigüedad griega y a la severidad latina»³, y superando el modelo gongorino establecido por sus competidores a quienes tilda de «nuevos pájaros».

La presente contribución tiene por objeto evidenciar que Lope nos ofrece en *El castigo sin venganza* un ejemplo inmejorable de su capacidad para convertir lo trágico en un espectáculo purificador, que mueva directamente a la catarsis del espectador. Lo que pretendemos con la presente aportación es demostrar la habilidad lopiana para generar vínculos entre el público y el acto trágico, al objeto de que este impacte en aquel a través de las emociones primarias: el miedo, el dolor y la compasión. Un impacto que, sin duda, hace que lo trágico funcione como válvula de escape o alivio para los pesares y preocupaciones que embargan el ánimo del concurrente a este tipo de representaciones teatrales, puesto que las pasiones irreprimibles de los protagonistas de esta obra consiguen conmover a quien asiste a su puesta en escena, hasta el punto de provocarle un desahogo emocional difícil de lograr por otros medios.

Una vez expuesta la meta de nuestro empeño, procede que exponamos la estructura de los contenidos del mismo, así como la secuencia lógica de los pasos a dar para lograrlo. Y la primera cuestión de la que nos ocupamos pretende dar respuesta al siguiente interrogante: ¿a qué se debe que contando Lope con todo tipo de éxitos y siendo considerado por el gran público el número uno como autor de comedias, optase en sus últimos años por componer una tragedia de la calidad dramática y del impacto mediático que llegó a tener *El castigo sin venganza*? Un cambio tan significativo que implica dejar de escribir comedias para los corrales y optar por la tragedia palatina hubo de obedecer a poderosas razones. Motivos que se sustentan en el hecho de

1 LARSON DONALD, R., *The Honors Plays of Lope de Vega*, Mass, Harvard, P. C., 1997, p. 131.

2 PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., «Presentación», en *Actas de XXXVI Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, p. 7.

3 DE VEGA, CARPIO, L., *El castigo sin venganza*, Alejandro García Reidy, (ed.), Barcelona, Crítica, Clásicos Modernos, 29, 2009, p. 80.

que nuestro autor asumió como un reto personal el tener que demostrar ante sus competidores que, pese a su avanzada edad, era capaz de superarlos en el dominio de todo lo relativo al arte dramático. Dicho desafío, unido a su permanente decisión de no admitir el más mínimo menosprecio ni hacia su valía personal como dramaturgo, – viniese este desde las instancias del poder o desde los poetas más jóvenes que le pisaban los talones y contaban con el favor de la Corte: Pellicer, Góngora, Calderón, Mira de Amescua y Rojas Zorrilla, entre otros, ni hacia su persona, – por considerar que procedía de un estrato social humilde, carente de título nobiliario y del «Don» propio de todo caballero con alcurnia –, contribuyó a reforzar su propósito de dar a luz un drama con el que acallar todas las voces que se alzaban en su contra. Dicho de otro modo, Lope no pudo admitir que nadie le considerase inferior en el dominio de todos los recursos del arte escénico al compararlo con los jóvenes dramaturgos, por más que estos también cosechasen triunfos con el estreno de sus obras. Este afán por impedir que su fama y popularidad no menguasen responde al hecho de que «durante toda su vida su gran ambición era la de establecer su pretensión a ser considerado como un hombre erudito, empapado de conocimiento literario y pensamiento clásico»⁴.

Aceptado el compromiso personal, Lope se concentra en la redacción de *El castigo sin venganza* como un drama tan perfecto que nadie, por mucho que se lo proponga, sea capaz ni de igualarlo, ni mucho menos superarlo. Este es el segundo asunto al que dedicamos nuestra atención; a saber, averiguar cuáles son los ingredientes que otorgan a esta pieza el marbete de inimitable. El primero de ellos es el recurso a los enigmas como piedra de bóveda para levantar la arquitectura dramática del texto. Enigmas que comienzan en el mismo título: ¿es posible el castigo sin venganza? Continúa con el uso de las dualidades: el Duque de Ferrara ha de actuar a la vez como juez y como padre. Recurre al ocultamiento de un hecho acaecido: la comisión del adulterio por Federico y Casandra, dado que comporta un ataque directo al honor y la reputación del Duque, y su justificación por medio de otro hecho imaginario: en lugar de dar muerte a los amantes adúlteros, se asesina al cabecilla de los conspiradores contra el Señor de Ferrara. Además Lope no se priva de sacar partido a los juegos simbólicos: la capa nocturna/ la noche, que tiene correspondencia con el microcosmos individual que representa el Duque. Tampoco deja atrás la oportunidad que le brindan los dobles engaños: donde lo aparente se impone como real y lo imaginado como histórico. En definitiva, se trata de:

un complejo sistema de simetrías y paralelismos en oposición, de ambigüedades y correlaciones que se establecen de este modo como *poiesis* dramática. Se doblan en una recurrencia de referencias y acciones – primer cuadro, último cuadro –, tanto textuales, espaciales, como simbólicas⁵.

4 JAMESON, A. K., «The sources of Lope de Vega's erudition», en *Hispanic Review*, 5, 1937, p. 125.

5 CARREÑO, A., «Las "sin venganza" como venganza: *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega», en *Hispanic Review*, 59, 1991a, 380.

Con todos estos subterfugios léxicos y técnicas textuales, Lope redacta un drama tan solo apto para mentes despiertas, inteligentes y agudas, capaces de descifrar los códigos textuales que el autor pone en boca de los personajes. Si hasta el presente se había dedicado a complacer los gustos del vulgo por medio de las comedias, siguiendo las premisas de su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), en su ancianidad declina seguir haciéndolo. Esta decisión personal es el segundo factor que dota al texto de *El castigo sin venganza* de una singularidad irrepetible, pues es fruto de una resolución expresa y contraria a toda su trayectoria anterior como dramaturgo. Así se lo hace saber al Duque de Sessa, su mecenas, en carta de finales de 1630, en la que expone su deseo de iniciar un proyecto literario que le aparte de seguir escribiendo para los corrales y le ocupe en una literatura culta y grave, más próxima a su condición de sacerdote y más acorde con la serenidad con la que pretende vivir estos años de senectud:

Días ha que he deseado dejar de escribir para el teatro, así por la edad, que pide cosas más severas, como por el cansancio y aflicción de espíritu en que me ponen.... Ahora, señor Excmo., (...) que no quiere el cielo que halle la muerte a un sacerdote escribiendo lacayos de comedias, he propuesto dejarlas de todo punto, por no ser como las mujeres hermosas, que la vejez todos se burlan de ellas⁶

Apuesta Lope, por tanto, por la elaboración de un drama que ha pasado a ser considerado una de sus obras maestras. ¿Y cuál es la clave que puede explicarnos que *El castigo sin venganza* sea una composición de factura impecable? El secreto consiste en la habilidad lopiana para confeccionar un texto dramático en base a un permanente juego entre apariencia y realidad, el engaño y verdad, la justicia humana y el juicio divino, el amor paterno-filial y el deber de Estado, la imposición de la pena por el incesto y la recuperación del honor marital mancillado. Lope construye un relato en el que este constante vaivén de supuestas contradicciones da lugar al nacimiento de un nuevo concepto de lo trágico. A saber, una *tragicidad* en la que cada componente cuenta con un velado antecedente en la agenda oculta con la que el autor planifica minuciosamente su historia y un consecuente, en el que se cumple lo anticipado. Todo ello a modo de un rompecabezas en el que cada pieza tiene su función y con ello otorga sentido al conjunto de la obra. Se trata de una concepción de la poética moderna de la tragedia que en *El castigo sin venganza* da respuesta a las características del teatro español coetáneo, escrita al «estilo español, puesto que no sigue el canon formal clasicista, que a su juicio ya no tiene cabida en la escena española del siglo XVII: «porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo

6 RENNERT, H. A. y CASTRO, A., *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1968, p. 287. Carta que «aunque no lleva fecha debe de ser de 1629.

las costumbres»⁷. Al análisis de los elementos de esta nueva tragicidad dedicamos el tercer apartado de nuestro estudio.

Hablamos de un sentido de lo trágico que se desvincula del *fatum* al estilo clásico y convierte a los personajes en agentes de su propio destino, cuyas actitudes y acciones desencadenan la fatalidad con la que dan fin a sus vidas. Federico, Casandra y el Duque son los que con el empeñamiento en sus errores y con su falta de voluntad para poner freno a sus pasiones, se labran un final irremediamente abocado a la muerte. Mediante un análisis detenido del texto, procedemos a desvelar el perfil caracterológico de los tres protagonistas del drama, así como las acciones y omisiones con las que van entretejiendo su propia suerte. Dicha suerte es fruto de su incapacidad para salir de la burbuja en la que se encuentran atrapados, pues en lugar de aceptar la verdad, viven en el engaño permanente. El autoengaño como recurso para eludir las consecuencias de sus actos constituye un pilar esencial del nuevo sentido de lo trágico propuesto por Lope en este drama. De ahí que el texto se inicia con la siguiente exclamación de Ricardo: «¡Linda burla!» (v. 1) que si bien alude al disfraz, entendido como vestido en el que se puede ocultar el rostro por medio del embozo, el cual es usado por el Duque en sus correrías nocturnas, en realidad encierra un sentido premonitorio que abarca todo el drama. Nos referimos a un texto vertebrado por medio de un juego de paralelismos en oposición, de contrastes y de antítesis bien calculadas como recurso no solo para ocultar la verdad mediante el engaño, sino para justificar que lo que contraviene a la verdad también puede ser válido. De aquí que

La capa bajo la que esconde su figura — el Duque — se extiende metafóricamente a la noche que encubre sus acciones y a la versión oficial del castigo que oculta en la última escena (vv. 2834-35) Federico atraviesa con su espada a Casandra desconociendo la identidad del anónimo bulto⁸.

1. CIRCUNSTANCIAS PERSONALES QUE HACEN DE LA COMPOSICIÓN DEL DRAMA UN RETO PERSONAL

Conviene que citemos los siguientes versos de la comedia lopianca *Si no vieran las mujeres* (1631-1632) para comprender hasta qué extremo el Fénix no admitía que el paso de los años hubiera hecho mella ni en sus capacidades como escritor y mucho menos en su prestigio y consideración como autor de comedias:

Emperador: ¿Aún viven Belardo?
Belardo: ¿No habéis visto un árbol viejo,
 cuyo tronco, aunque arrugado,
 coronan verdes renuevos?

7 DE VEGA, CARPIO, L., *Ob. cit.*, p. 80.

8 CARREÑO, A., 1999a, *Ob. cit.*, 379.

Pues eso habéis de pensar,
y pasando los tiempos,
yo me sucedo a mí mismo⁹

A tenor de lo expresado en el último verso, parece claro que Lope, ya iniciado su postrer tramo vital, se seguía considerando imprescindible, insustituible e inimitable, por lo que para nada admitía que el público de los corrales no recibiera en estos años las comedias que escribía ahora con calma, con el mismo gusto que las que antaño escribiera aprisa y corriendo. Así se lo hace saber al Duque de Sessa en la carta arriba citada, cuando le expresa su queja relativa a que las comedias que ahora escribe son rechazadas por el auditorio « [...] que con desagradar al pueblo dos historias que le di bien escritas y mal escuchadas». En otras palabras, era tal la magnitud de su autoestima que:

Aún reconociéndose viejo, anciano, melancólico y obsesivo, resultando ajeno al grupo de poetas cortesanos del momento — no admitía ser superado por ellos —, tal es el caso de Hurtado de Mendoza, y sobre todo no admite que se estaba produciendo un renuevo de autores, todos nacidos desde 1600, que fueron los que estuvieron vigentes esos años en palacio: Calderón, Villaizán, Coello, Pellicer, etc.¹⁰

Este irreprimible orgullo fue el que le llevó a arremeter contra todos aquellos que no le dieran la razón en su modo de concebir el acto dramático, de tal modo que las comedias de los poetas jóvenes, arriba citados, le resultaban ajenas y odiosas porque contenían un gongorismo declarado, una tendencia a filosofar y a estructurar ciertos temas «a veces ya trazados por Lope de forma más lírica y épica, con mayor sentido de la lógica dramática»¹¹.

A tal punto llega su engreimiento que cuando, a petición del público, se le propone que componga una comedia al unísono con Montalbán y Godínez, para competir con otra que hicieran Calderón, Vélez y Mira, se negó a hacerlo, justificando su rechazo debido a la circunstancia de que ese año era Capellán Mayor de la Congregación de Sacerdotes y hacer una comedia a tal fin no le resultaba cosa seria. Una simple excusa, pues la verdadera razón la expone, en tono despectivo, al tildar aquella contienda de «grande invención, solemne disparate, desautorizada cosa, gran plato para el vulgo»¹².

9 DE VEGA, CARPIO, L., «Si no vieran las mujeres», en E. Hartzzenbusch, *Comedias escogidas de Lope de Vega*, Biblioteca de Autores Españoles, Vol. XXIV, Madrid, Rivadeneyra, 1853, p. 579.

10 ROZAS, J. M., «Lope de Vega y el ciclo de senectute», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 87.

11 *Ibidem*, p. 361.

12 DE VEGA CARPIO, L., *Epistolario IV*, Agustín G. de Amézua, (ed.), Madrid, Real Academia Española, p. 102.

Mediante este comportamiento altivo frente a quienes no pensaban como él, lo único que consiguió fue recibir todo tipo de ataques y desconsideraciones por parte de quienes se sentían aludidos por su menosprecio. Con la misma moneda le pagaron las diversas instancias, tanto del ámbito privado como del poder político a las que acudió en repetidas ocasiones en demanda de favores. Encabeza la nómina de los primeros D. Josef Pellicer de Ossau Salas y Tovar (1607-1679). La enemistad y la inquina de Lope hacia Pellicer, así como la permanente rivalidad entre ambos, es un factor que hemos de tener muy en cuenta, más allá de:

La presencia del zaragozano en breves pasajes del *Laurel de Apolo* y en una escena de *La Dorotea*, pues la cuestión es mucho más amplia y, sobre todo, no es un problema de cantidad sino de calidad, pues creo que las grandes obras de Lope no serían como son sin su duelo con Pellicer¹³.

Sin necesidad de entrar en los pormenores de esta polémica, vamos a limitarnos a señalar lo que ella dio de sí en lo que respecta a los dardos que Lope dedica a Pellicer en *El castigo sin venganza*, la motivación de dichas críticas y la reacción del aludido, todo ello en el contexto de la obsesión que persigue al Fénix en los últimos años de su vida: obtener en su ancianidad un oficio en la Corte que le proporcione la dignidad moral, literaria y económica que él creía merecer más que nadie. No podríamos comprender del todo los reproches que Lope hace a Pellicer en el drama que aquí analizamos, si no señalásemos que los mismos son una continuación de los que nuestro dramaturgo hace al comentarista y cronista real, en algunos pasajes del *Laurel de Apolo*, en especial en la silva VIII de dicho texto:

Ya don Jusepe Pellicer de Salas,
con cinco lustros solos sube al monte,
ya, nuevo Anacreonte,
Fénix extiende las doradas alas
que el sol inmortalice;
y, pues él mismo dice
que tantas lenguas sabe,
busque entre tantas una que le alabe¹⁴.

A esta befa responde Pellicer en sus *Lecciones solemnes* (1630) llamando a Lope viejo sin seso, envidioso, ignorante y persona sin honra. Respuesta que puede parecernos desproporcionada, pues nuestro autor tan solo efectúa en estos versos una burla “dura e inocente”, al mismo tiempo. En realidad, Pellicer en su réplica no solo

13 ROZAS, J. M., «Lope de Vega contra Pellicer», en *Literatura de Aragón*, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Roja, Zaragoza, 1984, p. 69.

14 DE VEGA CARPIO, L., *Colección de obras sueltas así en prosa como en verso*, Vol. I., Madrid, Imprenta de D. Antonio Sancha, 1776-1779, pp. 154-155.

responde a esta mofa puntual, sino que contesta a todo el poema lopiano, en su mayor parte concebido contra él y en el que Lope nos ofrece un repertorio de ataques a la erudición, al conocimiento de la lengua y a la poesía de Pellicer, amén de ataques a su persona y familia. En su *replicatio*, Pellicer copia los dos versos del *Laurel de Apolo* que Lope le dedica y se los devuelve con esta entrada: «es imposible que no sea gran vengança el desprecio de las injurias, y más quien no puede poner ni quitar reputación, ni dalla», porque:

si de tener honor el darle viene,
ninguno puede dar lo que no tiene¹⁵

A estas acusaciones de hombre falto de honor, contestó Lope en el prólogo «al Teatro» de *La Dorotea* (1632) atacando a aquellos que «se colocan linaje y apellidos, teniendo abuela con turbante y siendo descendientes de mal nacidos, porque muerden a los perros cuando creen que les van a quitar lo que les toca a ellos», en relación con las pretensiones de Lope en Palacio y su fijación de que Pellicer era el mayor obstáculo para lograrlas:

Que no crean estos hombres a quien la codicia obliga a tanta insolencia, y solo lean a *Dorotea* por suya, sin reparar assimismo que aquellos ignorantes que trasladan sátira de sus costumbres, no perdonando edades, nobleza, religiones, honras, ni lugares altos; hombres que no saben de los libros más que los títulos, y que al fin los dexan como cosa que compraron para engañar y la venden porque no la han menester, aborrecidos del mundo, la escoria dél, la embidia de la virtud émulos carcomidos de la gloria de los estudios agenos [...]¹⁶

Sin embargo, donde mejor podemos apreciar la envidia y el rencor que Lope siente por Pellicer es en algunos de los pasajes de *El castigo sin venganza*. En varias ocasiones anteriores a 1629, Lope había presentado en Palacio su memorial para optar al puesto de cronista real, pero fue en ese año cuando hubo de competir con Pellicer para lograrlo. El hecho de que su contrincante se llevase el gato al agua, circunstancia a la que no fueron ajenos el pasado escandaloso de Lope, su falta de títulos nobiliarios, su amistad con el Duque de Sessa¹⁷, la ausencia del “Don” o de familia de abolengo, frustró mucho a nuestro autor. Frustración que se transforma en sátira contra Pellicer cuando en el Acto III del drama, el criado Ricardo, *alter ego* de Pellicer, es fustigado por su compañero Febo, la voz de Lope, y por el Duque de Ferrara, al tildarlo de *cultidiabesco*, insulto que también le propina en *La Dorotea*, en clara alusión a que Pellicer

15 Que estos dos versos son de Lope lo atestigua Dámaso Alonso (1982) en “Cómo contestó Pellicer a la befa de Lope”, en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, p. 499. Cfr. texto original: Ref^a: R/177/2, en Biblioteca Nacional

16 DE VEGA CARPIO, L., *La Dorotea*, E. S. Morley, Valencia, Castalia, 1958, pp. 48-49.

17 El Duque de Sessa fue enviado al exilio en sus propiedades en Andalucía por su manifiesta enemistad con el Conde-Duque de Olivares, valido de Felipe IV.

era un gongorista declarado; es decir, justo todo lo contrario de Lope, partidario de un lenguaje transparente y sencillo:

Ricardo: Cierto que personas tales
 poca tienen caridad,
 hablando *cultidiablesco*
 por no juntar las dicciones.

Duque: Tienen esos socarrones
 con el diablo parentesco,
 que, obligando a consentir,
 después estorba el obrar (vv. 50-59)

Con ser muchos los ataques recibidos, Pellicer, tras el fallecimiento del Fénix el 27 de agosto de 1635, parece reconciliarse con él, pues dentro de la colección de elogios más representativa de este momento, la *Fama póstuma* (1636) preparada por Juan Pérez de Montalbán, discípulo de Lope, figura una composición de Pellicer, la *Urna sacra*, que viene a ser:

Una respuesta benévola del joven cronista después de más de un lustro de amarga disputa con Lope de Vega, aunque sus palabras podrían esconder cierta ironía elegante en algunos pasajes. Pero Pellicer publicó un epitafio anterior, en forma de cartel, que debió de circular poco después de la muerte de Lope¹⁸.

Dicho epitafio es el siguiente «Hicieron oposición a las excelentes prendas de Lope algunos enemigos poderosos, que le obligaron a naufragar peregrino varias veces»¹⁹. Si excelentes eran sus prendas, de bien poco le sirvieron a la hora de doblegar a sus rivales, pues su orgullo desmedido achicaba aquellas hasta tal punto que quien tenía que optar entre su persona y la de alguno de sus competidores, se inclinaba por los segundos. Es decir, que a la postre, a quien correspondía hacer tal elección, dígase Felipe IV o el mismo Conde-Duque de Olivares «probablemente no consideraban del todo apto para la Corte al facedor de comedias, al cura enamorado y al viejo que no quería envejecer»²⁰.

Otra de las personalidades con las que Lope mantuvo permanente litigio fue don Luis de Góngora y Argote (1561-1627). Entre ambos se establece una compleja relación de respeto y admiración por parte de Lope y de distanciado respeto por parte de Góngora. Más allá de las actitudes personales y de las incompatibilidades manifiestas, en este enfrentamiento

18 BURGUILLO, J., «Un epitafio de Pellicer a la muerte de Lope, anterior a la *Fama póstuma*», en *Anuario de Lope de Vega*, 25, 2019, p. 1.

19 PÉREZ DE MONTALBÁN, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios y panegíricos a la inmortalidad de su nombre*, Di Pastena (ed.). Biblioteca di studi ispanici, Pisa, p. 191.

20 VOSSLER, K., *Lope de Vega y su tiempo*. Madrid, Revista de Occidente, 1933, p. 88.

asistimos a dos modos muy distintos de concebir la poesía. De un lado, el culterano Góngora, poeta de minorías, obsesionado por la perfección formal y estética; de otro, el estilo sencillo, directo y nada rebuscado del verso lopiano, inspirado en el Cancionero. En el fondo de esta enemistad late la envidia que Lope sentía hacia Góngora por ser este la admiración de los doctos. De hecho, en su último tramo vital ya no deseaba ser tanto el ídolo popular para las masas urbanas que llenaban los corrales de comedias, sino un autor culto y respetado entre los más cualificados. No obstante, el Fénix participa de lleno en las polémicas literarias antigongorinas, pero procura dejar a salvo su respeto y admiración por la poesía del propio don Luis y centra sus críticas y burlas en los discípulos de la escuela gongorina, por ser meros émulos de su maestro. De este respeto hacia el cuidado estilo de Góngora y del rechazo a sus imitadores nos da muestras en su *Reflexiones sobre la nueva poesía*, insertas en *Epístolas de la Filomena* (1621). En concreto la «Respuesta de Lope» al «Papel que le escribió un señor de estos reinos a Lope de Vega y Carpio, en razón de la poesía»:

Mas no contento en haber hallado en aquella blandura y suavidad el último grado de la fama, quiso (en lo que siempre he creído, con buena y sana intención, y no con arrogancias, como muchos que no le son afectos han pensado) enriquecer el arte y aun la lengua con tales exornaciones y figuras, cuales nunca fueron imaginadas ni hasta su tiempo vistas [...] Bien consiguió este caballero lo que intentó, a mi juicio, si aquello era lo que intentaba, la dificultad está en el recibirlo, de que han nacido tantas, que dudo que cesen si la causa no cesa: pienso que la oscuridad y ambigüedad de las palabras debe de darla a muchos²¹.

Sin embargo, donde Lope nos aporta pruebas más evidentes de su rechazo al verso engolado y redicho de los gongorinos es en *El castigo sin venganza*. Nuestro autor pone en boca de los personajes justo lo que más le desagrade de esta «nueva moda poética» que por mucho que él se empeñe por desacreditar, de hecho le hace sombra. Nada más empezar el drama, Ricardo, alentador del Duque en sus correrías nocturnas, habla al Duque y a Febo en lenguaje claramente culterano, el cual es tachado por el Duque, léase Lope, de desatino:

Ricardo: ¿Qué piensas tú que es el velo
 con que la noche le tapa?
 Una guarnecida capa
 con que se disfraza el cielo;
 y, para dar luz alguna,
 las estrellas que dilata
 son pasamanos de plata
 y una encomienda de luna.

Duque: ¿Ya comienzas desatinos? (vv. 9-16)

21 DE VEGA CARPIO, L., *Epístola a Filomena con otras diversas rimas, prosas y versos*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1631, p. 35.

Insiste nuestro autor en descalificar a los seguidores de Góngora y los tilda de *cultidiabescos* (v. 53), neologismo creado por Lope para referirse a «esos socarrones que tienen con el diablo parentesco». No se cansa Lope en prodigar su desprecio hacia los practicantes del lenguaje culterano, de quienes se burla por medio del juego de palabras: «seta» (v. 19) por secta. Y en los versos siguientes expresa sus críticas por la gran cantidad de metáforas usadas por los gongorinos, a los que él acusa de jactanciosos por practicar un estilo poético superior al resto, así como de «vanidosos por considerar que solo por imitar a Góngora en sus composiciones poéticas alcanzan la fama y el reconocimiento propio de los grandes poetas»:²²

Febo: No lo ha pensado poeta
 destos de la nueva seta,
 que se imaginan divinos.

Ricardo: Si a sus licencias apelo
 no me darás culpa alguna,
 que yo sé quien a la luna
 llamó requesón del cielo (vv. 18-24)

Y como colofón a sus críticas, Lope se ensaña con los gongorinos desde dentro; es decir, haciendo una demostración de que él también domina su lenguaje culterano a la perfección. Una muestra que se concreta en la siguiente silva con la que rompe la regularidad de verso octosílabo común en su obra:

Batín: Viendo tal hermosura y tal siniestro,
 mandole el Rey echar en una cava
 a un soberbio león que en ella estaba,
 y, viéndole feroz, apenas viva
 el alma sensitiva,
 hizo que el cuerpo alrededor se entolde
 de las crines, que ya crespas sin molde
 — si el miedo lo era —
 formaron como lanzas blanca esfera,
 y, en espín erizado
 de orgulloso caballo transformado,
 sudó por cada pelo
 una gota de hielo,
 y quedó tan pacífico y humilde
 que fue un enano en sus razones tilde (vv. 274-288)

22 GARCÍA REIDY, A., «Introducción», *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, Barcelona, Crítica, 2009, p. 84. (Notas, 19 y 20)

También rivaliza Lope con Jerónimo Villaizán, quien en el periodo 1630-1633 obtuvo el puesto de poeta palaciego en la Corte de Felipe IV. Una plaza a la que aspiraba el Fénix. Por ello, a la muerte de aquél le dedicará su *Elegía a la muerte de Gerónimo Villaizán*. En ella no se cree Lope las alabanzas que le dedica al finado, sino que aprovecha la misma para hacer llegar al Rey sus deseos de que se convierta en su mecenas y le conceda un empleo:

Mecenas te animaua y proponía
ante aquellos ingenios singulares
que suele dar a tanto siglo vn día²³.

Tampoco se libró Lope del rechazo de los representantes de las distintas instancias del poder. Los poderes de la época denegaron todas sus peticiones de mecenazgo, pues consideraron que su enorme fama no era aval suficiente para ser aceptado en los círculos cortesanos. Comencemos por describir sus difíciles relaciones con el Conde-Duque de Olivares (1587-1645). En todo momento quiso Lope contentar al todopoderoso valido de Felipe IV, pues sabía el enorme influjo que ejercía no solo sobre la voluntad del monarca, sino sobre el resto de nobles y cortesanos influyentes. En el ánimo de congraciarse con él, lo menciona en su composición titulada *Versos a la primera fiesta del Palacio nuevo*²⁴, escrita para conmemorar la inauguración del Palacio del Buen Retiro, en diciembre de 1632. En esta silva de tono ditirámico, tiene cuidado de colocar al Conde-Duque «a que méritos y amor igualan tanto», cabalgando al lado del soberano. Lope trató de hacerse con los favores del valido desde el mismo año en que empezó su privanza, dedicándole la comedia *El premio de la hermosura* (1621), en ella se deshace en halagos hacía el privado: «sabrà quien la leyere, como otros buscan un príncipe porque ampare, yo, porque entiende». En una nueva ocasión, elogia a quien deseaba fuera su mecenas en el soneto *Assí la suçesión que solo os falta*²⁵. Estos y otros elogios de bien poco le sirvieron, pues el trato recibido por el Conde-Duque no solo no fue el esperado, sino que dejó mucho que desear. Mucho más bochornoso fue el desprecio que Lope, ya fallecido, sufrió de parte de los poderosos. Nuestro autor fenece el 27 de agosto de 1635 en su hogar de la calle Francos. Su féretro es trasladado, en loor de multitudes, desde su casa a la iglesia de San Sebastián, donde recibe sepultura.

23 DE VEGA CARPIO, L., *Elegía a la muerte del Ldo. Gerónimo Villaizán*, Madrid, Francisco Martínez, 18.

24 De los *Versos a la primera fiesta del Palacio nuevo* tuvo que publicarse una suelta, a la que alude Montalbán en *la Fama póstuma*, pero de la que no hemos localizado hasta ahora ningún ejemplar (vid. Ioppoli y Giaffreda: 2011: 231-232, nota 15). En consecuencia, hemos de conformarnos con el texto que Lope copia en *La vega del Parnaso*, cuatro años más tarde (1637).

25 Lope dedicó también a la esposa e hija del magnate *La Circe* y los *Triunfos divinos*, y se dio buena prisa a componer *El Brasil restituido* con las primeras noticias llegadas en 1625; la obra, bastante floja y con algo de auto alegórico, evoca uno de los éxitos militares de que pudo ufanarse el ministro, quien no es fácil que haya asistido a su representación.

Pues bien, se formuló petición al Ayuntamiento de Madrid para que tras el sepelio, el pueblo pudiera ejercer su derecho a rezar por el finado y honrar la memoria del hijo del bordador que había sido capaz de alcanzar los laureles de la fama. Dicho permiso no fue directamente denegado ni por el Rey, ni por el Consejo de Castilla, sino que la negativa vino del Conde-Duque, incapaz de aceptar que la memoria de Lope y el culto *post mortem* a su persona, le hiciesen sombra.

No mucho más favorable fue el trato recibido por Felipe IV, a quien acudió en busca de mecenazgo en repetidas ocasiones. En el *Códice Daza* se incluyen dos poemas dedicados al Su Majestad. El soneto *Si está la Majestad en cuya mano* [fol. 103 r y v] y la silva *Cuanto mayor mi atrevimiento ha sido* [fols. 117v-119v]. Ambos textos son cartas de petición disfrazadas y en ambos se apresta Lope a insistir en su pretensión, recordando al Rey que él había sido el primero en adoctrinar al príncipe Baltasar Carlos.

No logra Lope lo que pretende ni tan siquiera al hacer llegar sus intenciones al monarca del modo más sutil en la silva *Cuanto mayor mi atrevimiento ha sido*. En esta composición expresa al regidor los deseos de que le escuche y cual «pajarillo que con blanco acento», está a la espera de su respuesta:

Cuanto mayor mi atrevimiento ha sido,
que mis años disculpan justamente,
mayor obligación mi humildad siente
al inmenso favor de haberme oído,
pero, cual suele en selva o monte acaso
príncipe que camina
volver el rostro y detener el paso
al pajarillo que con blando acento
su tierna y dulce voz esparce al viento
[...]

Pero Lope no consigue el puesto de cronista real, ni otro empleo en la Corte. No entiende ni admite que él que había sido el dramaturgo creador de un teatro de reyes, sea ahora rechazado por Felipe IV. Y para colmo de males, el propio Duque de Sessa, bajo cuyo mecenazgo estuvo Lope más de veinte años, también le dio la espalda, pues no cumplió su promesa de pagar la dote de Marcela, hija del Fénix, al entrar en el convento.

A todas estas enemistades, causadas en parte por su tozudez en no doblegarse ante quienes querían verlo hundido y acabado, hemos de añadir una nueva dificultad: la escasez de tiempo vital para demostrar su valía como dramaturgo frente a quienes se la denegaban. De ello es consciente, pues en su primer testamento del 4 de febrero de 1627, redactado de su puño y letra, expone «estando por voluntad de Dios bueno y

sano, aunque receloso de que mis días no pueden ser muchos respecto de los que han pasado de mis trabajos, estudios y aflicciones de espíritu»²⁶. Pero justo cuando todo está en su contra, Lope se crece aún más y cual ave mitológica que resurge de sus cenizas, asume el reto de componer un drama que sobrepasa el canon clásico de la *tragicidad*, que es capaz de conmover al espectador hasta hacer que mude su voluntad y que está escrito según su propio estilo; es decir, según su propia concepción de lo dramático. Se trata de un desafío personal que como tal queda manifiesto en el subtítulo con el que *El castigo sin venganza* aparece en la edición de 1647, *Cuando Lope quiere, quiere*. Cuando Lope se lo propone, triunfa. El «uso de este subtítulo es la primera declaración crítica de su gran validez como tragedia»²⁷.

2. ANÁLISIS DE LA ARQUITECTURA DRAMÁTICA DE *EL CASTIGO SIN VENGANZA*: DE LOS ENIGMAS DEL TEXTO A LA *POIESIS* DRAMÁTICA

Era consciente Lope de que si quería impresionar a quienes le consideraban una vieja gloria, tenía que aplicarse en la composición de un drama cuya arquitectura resultase impecable, no solo porque cada una de sus piezas encajase a la perfección en el puzzle final, sino por ser capaz de hacer del *ethos*, algo más que un simple componente de la estructura del drama; a saber:

Una parte esencial de la misma, porque precisamente en la configuración dinámica de la acciones humanas que ocurren en la escena es donde es posible «contemplar» (*theorein*), como en un laboratorio, la esencia de la naturaleza humana y, por consiguiente, reflexionar sobre ella desde una perspectiva que trasciende el nivel al que se podría llegar si solamente se contara con el texto²⁸.

Se trata de una nueva concepción y puesta en práctica del *ethos* plenamente acorde con la pretensión lopiana de dar el máximo protagonismo al *pathos*, entendido este como el conjunto de emociones que el dramaturgo presenta en la obra a los efectos de provocar en el público sentimientos de aceptación o de rechazo hacia las acciones y actitudes de los personajes e influir en su juicio sobre ellos. Esta es la intención de Lope al escribir *El castigo sin venganza*: dejar atrás los temas livianos de las comedias por los más sublimes y propios de las tragedias. Por ello en el drama estudiado:

Hace aparecer el espíritu de la tragedia a través de las acciones de los personajes, pues el teatro trágico no aparece como grandiosa pero inocente representación teatral del sentimiento trágico de la existencia, sino que son claras sus connotaciones sociales y políticas, y por lo tanto su carácter educacional y

26 RENNERT, H. A. y CASTRO, A., *Ob. cit.*, 396.

27 CARREÑO, A., «Las causas que se silencian: *El castigo sin venganza*», en *Bulletin of Comediantes*, 43 (1), 1991b, pp. 5-19.

28 ALCANTARA MEJÍAS, J. R., *Fatalidad y cultura: hacia la estética de la representación*, México, Universidad Iberoamericana, 2000, pp. 65-65.

moral. Los actores son portadores de la acción, ordenada a modo de fábula, que se ha de representar²⁹.

Pues bien, de esta perfecta armonía entre el *ethos* y el *phatos* Lope hace surgir en esta obra una tragicidad inédita, la cual se nutre de un conjunto de recursos tanto léxicos como conceptuales con los que el autor teje una tupida red de interconexiones entre el Duque, Federico y Casandra, protagonistas del drama y el posible significado e interpretación de sus acciones u omisiones. El fruto de tales interconexiones es una tragicidad que se sustenta en hacer que cada personaje sea el único responsable de su destino trágico. Esta nueva dimensión trágica creada por Lope en esta obra es su aportación más señera, pues «son al menos una docena de piezas las que escribe en el último decenio de su vida», según la cronología de Morley y Bruerton³⁰, pero, sobre todo, destaca «su capacidad para buscar a última hora una nueva dimensión trágica, creando una de sus grandes obras: *El castigo sin venganza*»³¹. Y para conseguir esta nueva perspectiva de lo trágico Lope realiza una minuciosa planificación no solo del desarrollo argumental del texto, sino de cada una de las estrategias léxicas gracias a las cuales todo lo que ocurre sobre las tablas es el lógico resultado de la solución de un enigma, de la identificación e interpretación de un símbolo, del resultado de una anticipación, de la resolución de ambigüedades o correlaciones, sin olvidar su constante recurso a la ironía trágica:

Que caracteriza a *El castigo sin venganza*: la diferencia entre lo que se sabe y presencia el espectador, y lo que desconoce, oculta y tergiversa el personaje central. Instaure una lucha de doble filo, oculta la verdad de un hecho acaecido, justificando el castigo con un pretexto imaginario³².

El primer enigma se nos presenta en el Prólogo de la obra, al afirmar Lope lo que sigue: «Señor Lector, esta tragedia se hizo en la Corte solo un día por causas que a Vuestra Merced le importan poco»³³. Esta única representación hubo de ser el 3 de febrero de 1632, durante el periodo que media entre la firma del autógrafo (1631) y la publicación de la edición *Suelta* (1634) ¿Cuáles son dichas causas y por qué Lope sostiene que al lector le importan poco? Lope no las especifica, aunque en principio hemos de descartar que una de ellas fue la censura, pues a juicio del censor Pedro de Vargas Machuca: «este trágico suceso del Duque de Ferrara está escrito con verdad y con el debido decoro a su persona y a las instituciones. Es ejemplar, raro caso. Puede

29 GARCÍA VESAGLIO, R., «El concepto de *pathos*», en *Arte y Cultura*, 2019, <https://entender.es/el-concepto-de-pathos/>

30 MORLEY, S. J., y BRUERTON, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

31 GONZÁLEZ CAÑAL, R., «Lope, la Corte y los pájaros nuevos», en *Anuario de Lope de Vega*, 8, 2002, p. 152.

32 CARREÑO, A., 1991a, *Ob. cit.*, p. 380.

33 DE VEGA CARPIO, L., 2009, *Ob. cit.*, p. 59.

representarse» (Pedro Vargas Machuca, Madrid 9 de mayo de 1632, rúbrica, fol. 582)³⁴. Se han expuesto diversas razones para explicar la enigmática afirmación lopiana. Por un lado, David Kossoff sostiene que es absolutamente normal que se hubiera representado tan solo una vez, pues era práctica habitual en la época:

En cuanto a representarse la comedia “solo un día” críticos inteligentes se han dejado llevar por especulaciones sin fundamento [...] En suma, cuando Lope dice «un solo día» se expresa en términos de la representación o dos representaciones que pudieran sumarse a la realizada. Quiero decir que no hay fundamento alguno para pensar en prohibición o supresión³⁵.

Una opinión que echa por tierra la hipótesis de los críticos que sostienen que en el argumento de *El castigo sin venganza* existe una lectura en clave política, a través de alusiones veladas a acontecimientos turbios, bien del pasado, como el oscuro final del príncipe Don Carlos, hijo de Felipe II, tal como señala Gerald Wade (1976)³⁶ o bien contemporáneos, como las andanzas amorosas del propio Felipe IV, en opinión de Edward Wilson (1963)³⁷. En suma, si de un lado desligamos los motivos de la “única representación” a obstáculos interpuestos por la censura, tal como en su día hicieron Rennert y Castro, biógrafos de Lope: «no creemos que la comedia fuese nunca prohibida [...] Lo más probable es que la «única representación» se debiera a cualquiera de las causas que diariamente sucedían en la vida del teatro»³⁸; y de otro, admitimos que «cabe señalar que además del estreno madrileño de la primavera de 1632, se documentan representaciones de *El castigo sin venganza* el 3 de febrero de 1633 y el 6 de septiembre de 1635, ambas en Palacio, la última de ellas a modo de homenaje póstumo a un Lope que había muerto diez días antes»³⁹, tan solo podemos dar por acertada la explicación de Felipe B. Pedraza, al precisar que «probablemente las causas que importan poco al lector fueron los conflictos y disputas entre la gente de la farándula, que dieron al traste con la permanencia en cartel de una obra estrenada

34 Firma y rúbrica en hoja de guarda: “Pedro Vargas Machuca”. Aparece en: Biblioteca General Histórica, Expediente: BG15756 (1). Era frecuente que las primeras representaciones se hicieran antes de contar con la autorización del censor.

35 KOSSOFF, A. D., «Introducción», en Lope de Vega, *El perro del hortelano y El castigo sin venganza*, Madrid, Castalia, 1970, pp. 34-35.

36 WADE, G., «Lope de Vega’s *El castigo sin venganza*, Its composition and representation», en *Kentucky Romance Quartely*, XXIII, 1976, pp. 357-364.

37 WILSON, E., «Cuando Lope quiere, quiere», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 161, 1963, pp. 265-298.

38 RENERT, H. A. y CASTRO, A., *Vida de Lope de Vega (1562.1635)*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1919, p. 332.

39 URAIZ TORTAJADA, H., *CLMIT: censura y licencias en manuscritos e imágenes teatrales*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Recurso web: www.clmit.es. Para las hipótesis que achacan la causa al contenido político de la pieza o a las posibles alusiones a personajes de la familia real, cfr. Presotto, Marco, «El teatro de Lope y la censura, (Siglo XVII)», en *Talía, Revista de Estudios Teatrales*, 2019, 1, pp. 9-25.

con éxito»⁴⁰. Opinión compartida por A. Carreño cuando dice «las causas de esta única representación no eran ahora ni económicas, ni textuales, ni de atribución. Las motivó posiblemente el éxito instantáneo»⁴¹. Es decir, dado el éxito de la primera puesta en escena, los propios comediantes no se pusieron de acuerdo con los escenógrafos y los dueños de los corrales sobre las condiciones de su repetición. La solución a este primer enigma no resulta ajena a la concepción de drama que Lope estampa en esta pieza. El hecho de que el Fénix precise en su Prólogo: «dejó entonces muchos deseos de verla que los he querido satisfacer con imprimirla»⁴², nos hace pensar que al público agradó y mucho el nuevo enfoque de lo trágico ofrecido por Lope en este drama, y dado que se quedó con ganas de volver a verla, Lope le ofreció el texto tan solo dos años después de su estreno. Y para que sus seguidores no olvidasen el renombrado triunfo alcanzado en su estreno, el editor añadió el subtítulo *Cuando Lope quiere, quiere* para que quienes leyesen el texto cayesen en la cuenta de que el drama era fruto del empeño personal de Lope e hijo de su genialidad.

Otro de los enigmas por resolver se nos presenta en el mismo título de la obra. Lope la titula *El castigo sin venganza* como si de un epigrama se tratara, pues en él encierra un pensamiento ingenioso, preciso y agudo, a la par que desconcertante: ¿puede existir un castigo que no conlleve tintes de venganza? ¿Son «castigo» y «venganza» términos antagónicos o existe algún resquicio que los haga compatibles? Aquí radica la sustancia del enigma; a saber, que el castigo que el Duque impone a Federico y Casandra por la relación adúltera que el hijastro y la madrastra mantienen a sus espaldas, no se presente a los ojos del espectador como respuesta al deseo de venganza del ofendido, como era de esperar en el caso de que nuestro autor no se apartase del canon trágico propio del drama barroco, sino que responda tan solo en apariencia, a la simple aplicación de la justicia por la falta cometida, sin que exista implicación personal alguna por parte del Duque. Es decir, nuestro autor pretende hacer pasar como creíble aquello que no lo es, y a tal fin recurre a la ironía trágica estableciendo una fina línea divisoria entre lo «aparente» y «lo real», que da lugar al juego de las ambigüedades por medio del cual el dramaturgo nos dice una cosa, pero en realidad nos está diciendo justo la contraria. En esta contradicción intencionada encontramos la explicación al enigma contenido en el título, pues el Duque, siendo juez y parte en este proceso es presentado por Lope no como el brazo ejecutor del castigo (“con venganza”), pues será Federico quien dé muerte a Casandra y el Marqués Gonzaga quien quite la vida a Federico, sino

40 PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., *Lope de Vega: pasiones, obra y fortuna del monstruo de la Naturaleza*, Madrid, Adalf, 2009, p. 231.

41 CARREÑO, A., «Las causas que se silencian: *El castigo sin venganza*», en *Bulletin of the Comediantes*, 43/1 (1991b), p.5.

42 DE VEGA CARPIOA. L., «Prólogo», *El castigo sin venganza*, Barcelona, Crítica, 2009, p. 79.

como el instrumento *ad hoc* para sancionar una presunta transgresión política (“sin venganza”), castigar con la muerte al supuesto cabecilla de los conjurados que han atentado contra el Jefe del Estado, cuando en realidad es justo lo contrario. En esta dilogía se encierra el recurso al engaño y al juego de las disyunciones con el que Lope teje la tragicidad del texto. En público el Duque no aparece como el castigador, no se mueve por ánimo de venganza, pero en privado actúa como padre, marido y hombre que ha sido engañado, herido y ofendido en estos tres ámbitos de su personalidad, por lo que no puede sustraerse al deseo de una terrible venganza. El castigo oficial no ha de implicar venganza, dejando la contundencia de esta para la esfera privada. Es decir, las razones públicas del castigo, que son falsas, las impone la justicia, mientras que las razones privadas, que son las verdaderas, las dicta el terrible afán de venganza, el cual tan solo se sacia cuando el Duque se cerciora de que Federico ha dado muerte a Casandra. En suma, tal como precisan Víctor Dixon y Alexander A. Parker «but the Duke also claims, repeatedly, that this handling of the situation is peculiar in another respect, a judge in what is very much his own case, he affirms that for him it is nevertheless not a matter of revenge, but of justice alone: *un castigo sin venganza*»⁴³, el castigo no puede aparecer en escena como una venganza.

No menos eficaz le resulta a Lope recurrir a un conjunto de estrategias léxicas para configurar un entramado dramático en el que la *tragicidad* no dependa de lo predeterminado por fuerzas externas del destino de los personajes, sino de la ironía trágica con que el dramaturgo dibuja cada una de sus acciones. En este sentido, el drama se abre y se cierra mediante un juego de anticipación en base a la palabra «burla», el cual resulta claramente irónico. Así, la burla a la que alude Ricardo: «¡Linda burla!» (v. 1) resulta ser el anticipo de la verdadera burla, el claro engaño sobre el que pivota toda la acción del drama, que se evidencia al final del texto, cuando el Duque pretende hacer colar el engaño al mandar asesinar al cabecilla de conjurados, cuando a quien de verdad da muerte es a Casandra, su mujer, por adúltera. Lo que al comienzo es objeto de chanza, que el Duque recurra al disfraz para “burlar” dígame “ocultar” su identidad, al final acaba en tragedia, “ocultar” por “burlar” la identidad de Casandra, como medio para encubrir la verdad. Lo que al inicio resulta jocoso, al final se trueca en fatalidad. Es decir, que Lope maniobra con la figuración irónica de tres términos. Tragedia: lo que se inicia como burla, acaba en muerte, castigo: el que el Duque pretende hacer pasar como ajuste cuentas con la justicia, sin implicarse, cuando de hecho es él quien lo impone, y venganza: el Duque oculta su deseo de venganza al simular la ejecución de un conspirador, cuando en realidad acaba con la vida de Casandra y Federico.

43 DIXON, V, y PARKER, A. A., «*El castigo sin venganza*: Two lines two interpretations», en *MLN*, 85/2, 170, p. 157.

No menor habilidad muestra Lope al recurrir a la carga irónica de las palabras como argucia dramática. Tal es el caso del término «capa» y sus contenidos metafóricos: noche, oscuridad, engaño. De entrada la capa es el disfraz, entendido como vestido en el que se puede ocultar el rostro mediante el embozo y que da “licencia para todo”:

Ricardo: Debajo de ser disfraz
 hay licencia para todo,
 que aun el cielo en algún modo
 es de disfraz capaz. (vv. 5-9)

Por el contrario en el Acto III, la capa se transforma en el “tafetán” con el que se oculta el cuerpo de Casandra a los ojos de Federico. Es decir, lo que al comienzo del drama es tan solo un embozo mediante el cual el Duque se oculta, al final del mismo se transforma en el paño que recubre el cuerpo de la mujer adúltera, símbolo de lo trágico. Lope recurre a las simetrías y paralelismos para obtener el máximo partido del potencial simbólico de la «capa». Esta extensión del contenido metafórico de la capa, entendida como engaño, ya está presente en el mismo título de la obra, pues al afirmar que se trata de un “castigo sin venganza” Lope oculta deliberadamente la verdad, al objeto de no desvelar desde el principio la auténtica causa del castigo.

En suma, la interpretación de la capa como disfraz de la verdad es acorde con el nuevo formato de lo trágico que nuestro autor nos ofrece en su drama; a saber, que son los personajes con sus acciones los que confeccionan su final trágico. Tras la muerte de Casandra y Federico, el Duque vive en sus carnes el dolor de la tragedia, pues al haber dado muerte a su hijo y a su esposa se queda sin heredero legítimo del ducado, viéndose obligado a dejar el mismo en manos de sus vasallos, cuando él falte. En este sentido, quien ha ideado una serie de engaños para fingir ser buen padre y solícito esposo, incapaz de anteponer la venganza personal al amor paterno-filial y al deber conyugal, paga el precio de su venganza con la amargura de la soledad y del desprecio. O lo que es lo mismo, es el comportamiento libertino del Duque el que empujó a Casandra a lanzarse a los brazos de Federico y fue la insatisfacción sexual de esta como mujer joven y como esposa la que le indujo a buscar fuera del matrimonio con el Duque, el amor que este le negaba. Aquí se contiene la técnica del efecto rebote con la que Lope elabora la dimensión trágica del texto: quien con su conducta empujó a los adúlteros a cometer su pecado, acaba por ejecutarlos por el mismo delito que él cometió. Si Federico y Casandra con su modo ilícito de proceder se hacen merecedores del castigo, el Duque con la muerte de aquellos recibe el castigo de la soledad y la amargura. Así, mientras en el Acto I Ricardo y Febo bromean con el Duque acerca de los “maridillos” que consienten el trato de la casada con otros hombres:

Duque: Pero dejando a otro fin
esta materia cansada,
no es mala aquella casada.

Ricardo; ¿Cómo mal? Un serafín.
Pero tiene un brazo azar,
que es imposible sufrillo.

Duque; ¿Cómo?

Ricardo: Un cierto maridillo
que toma y no da lugar.

Febo: Guarda la cara. (vv. 34-41)

En el Acto III, quien acaba siendo marido burlado es el propio Duque.

3. LAS MUESTRAS DE LA PRAXIS DE LA NUEVA TRAGICIDAD EN EL TEXTO

Podríamos pensar que Lope parte de cero tanto a la hora de seleccionar el asunto a tratar en *El castigo sin venganza*, como en relación con el andamiaje dramático sobre el que se sustenta la acción del drama. En aras de la verdad hemos de decir que no, pues el Fénix se surte de cuantos recursos estima oportunos para acometer con éxito su empresa. Así, la acción que se dramatiza en la obra se corresponde con los acontecimientos históricos que tuvieron lugar en la región italiana de Ferrara en el primer cuarto del siglo XV. Nicolò d'Este, tercer marqués de Ferrara entre 1393 y 1441, fue un noble que destacó por su reputada actividad militar y política, pero también por ser mujeriego, pues tuvo varias esposas ilegítimas. Al morir su última esposa Giliola da Carrera se casó de nuevo en 1418 con Laura Malatesta, hija de los señores de Cesana y conocida familiarmente con el nombre de Parisina. Aunque era mucho más joven que su esposo, y pese a su belleza, el marqués siguió buscando los placeres propios de la vida licenciosa. Esta historia fue recogida por Matteo Bandello en forma de *novella*, incluida, con el número XLIV, en la primera parte de su libro *Le tre partid elle novelle*, publicado en 1554, al que Lope tuvo acceso.

Tampoco desaprovecha Lope su conocimiento de *Fedra*, tragedia de Séneca en la que también se trata el mismo tópico de la “madrastra enamorada”, puesto que:

Lope no se le puede negar, además de una memoria prodigiosa, una familiaridad auténtica con muchos autores clásicos. Incluso cuando pretende querer sustraerse a su influjo, cuando dice, por ejemplo, en su *Arte nuevo* que, al escribir una comedia «saco a Terencio y Plauto de mi estudio/para que no me den voces (...), resulta imposible tomarle en serio⁴⁴.

44 DIXON, V. y TORRES, M., «*La madrastra enamorada*, una tragedia de Séneca refundida por

Ni pone reparos a aquellos ingredientes del patrón trágico de Calderón que le pueden ser de utilidad en la composición de este drama, puesto que:

El castigo in venganza may, I believe, be profitably examined in the light of some of the principal characteristics of Calderonian tragedy, for between the older and the younger dramatist there is often in this particular respects a striking confluence dramatic vision⁴⁵.

Sin embargo, Lope, aprovechando todos estos antecedentes, asume el compromiso de redactar un drama palatino, que supere con creces las producciones dramáticas de sus competidores, de tal modo que «*El castigo sin venganza* es un drama del arte al modo de Lope, un planteamiento renovado al estilo español del concepto clásico y senequista de la tragedia, es la búsqueda de una nueva tragicidad» (Chivite Tortosa, 2011: 34)⁴⁶. Veamos, pues, de qué modo concreta Lope la praxis de esta nueva tragicidad en su texto. El Fénix articula la práctica de su concepto de lo trágico en torno a tres ejes fundamentales: a) la coherencia con que cada personaje vive su propio destino, lo que es lo mismo que decir que pese a ser consciente de lo que hace, no renuncia a hacerlo, pues no repara que sus actos le acarrearán un final trágico, b) la incapacidad de los personajes para calibrar las consecuencias de sus actos, lo que da pie a una pugna de intereses y ansias de venganza, lo que origina que la contienda que ellos mantienen no se mida en términos de vencedores y vencidos, sino que los tres sean víctimas de mutuas incomprensiones, c) que el ser humano está preso de su propia naturaleza, por ello los protagonistas no cambian por más que se lo propongan, lo que equivale a una reformulación del canon trágico calderoniano.

En cuanto a la congruencia con la que cada personaje vive su propio destino, es Casandra quien nos da pruebas más palpables de aquella, toda vez que tan pronto se percata de que el Duque la rechaza como esposa:

Casandra: Dichosa la que no siente
 un desprecio autorizado
 y se levanta del lado
 de su esposo alegremente (vv.1024-1027)

Se apresta a pagarle al Duque con la misma moneda, y se entrega por completo a Federico:

Lope», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 9/1, 1994, p. 42.

45 GWYNNE, E., «Lope y Calderón: the tragic pattern of *El castigo sin venganza*», en *Bulletin of te Comediantes*, 33/2, 1981, p. 107-108.

46 CHIVITE TORTOSA, «Cuando Lope quiere, quiere. Condiciones de la creación o la representación de *El castigo sin venganza*», en *Hacia un nuevo sentido de la tragedia*, Parte, III, en *Biblid*, 2011, 4, pp. 29-36.

Casandra: Aquí están mis brazos.
¿Qué tienes? ¿Qué has visto en mí?
¡Parece que estás temblando?
¿Sabes lo que te quiero?

Federico: El haberlo adivinado
el alma lo dijo al pecho,
el pecho al rostro, causando
el sentimiento que miras, (vv. 1303-1310)

Y lo hace consciente de que en el fuego de tamaña pasión se quemará ella misma y que el adulterio será la causa de su muerte.

En este empeño en llevar sus deseos amorosos hasta las últimas consecuencias, Federico no se queda atrás, ya que corresponde con más ardor si cabe a los deseos de Casandra:

Federico: Yo me muero sin remedio;
mi vida se va acabando
como vela, poco a poco,
y ruego a la muerte en vano
que no aguarde a que la cera
llegue al último desmayo.

Casandra: Detén, Federico ilustre,
las lágrimas, que no ha dado
el cielo el llanto a los hombres,
sino el ánimo gallardo. (vv. 1416-1427)

Siendo plenamente consciente de que el delito que comete es un atentado directo a la autoridad de su padre, en calidad de Duque y esposo oficial de Casandra.

Más diáfano, si cabe, es el proceder del Duque, pues siendo consciente de que su comportamiento libertino ha sido el causante de los amores adúlteros de Casandra y Federico, no solo no pone remedio a su error, sino que se deja arrastrar por su sed de venganza hasta el extremo de acabar con la vida de aquellos que han cometido su mismo pecado, y se mantiene hasta el final del Acto III en la misma disposición:

Manrique: Ya queda muerto el Conde
queda muerto el Conde.

Duque: En tanta desdicha aun quieren los ojos
verle muerto con Casandra (vv. 3007-3011)

En lo que respecta al segundo puntal sobre el que Lope asienta la tragicidad del drama, ninguno de los protagonistas logra zafarse de las consecuencias de sus actos y acaban siendo víctimas de sus propias decisiones. Su empeñamiento en devolver las ofensas a quien les ha ofendido se vuelve contra cada uno de ellos en forma de final trágico. Así lo expresa Casandra, al reconocer que su relación con Federico ha sido la causa de que el Duque prorrumpe en esta queja:

Duque: (Si aguardo de mármol soy)
 ¿Qué esperáis desdichas mías?
 Sin tormento han confesado,
 pero sin tormento no,
 que claro está que soy yo
 a quien el tormento han dado. (vv. 2738-2744)

En lo que atañe al Duque, no solo reconoce que con la ejecución de Federico y Casandra no ha de lograr la reparación del daño que estos le hicieron, sino que insiste en que el castigo aplicado a los mismos no comporta venganza alguna por su parte, pese a que el final de quienes le engañaron implica su propio final trágico:

Marqués: Vuelve a mirar el castigo
 sin venganza.

Duque: No es tomarla
 el castigar la justicia.
 Llanto sobra y valor falta;
 pagó la maldad que hizo
 por heredarme. (vv.3012-3017)

Lope toma de Calderón el axioma dramático de que “el ser humano es víctima de su propia naturaleza” y lo aplica en *El castigo sin venganza* aportando al mismo su propio acento. En el caso que nos ocupa, Federico, Casandra y el Duque están presos de sí mismos, atados y encarcelados en la mazmorra de sus deseos, pasiones y rencores. Los tres son incapaces frenar sus impulsos pasionales: la fuerza de la pasión está por encima del poder de la razón. No cabe duda de que el Fénix tiene en cuenta el patrón trágico calderoniano que se sustancia en la concepción del ser humano como sujeto prisionero de su propia naturaleza. Sin embargo, Lope pone en práctica dicho patrón con claras diferencias con respecto a cómo lo hace Calderón en sus dramas. Así, este, en su drama *La hija del aire (Primera parte)*, Acto II, nos presenta la escena en la que el caballo de Nuño se desboca en el bosque y el gran rey se topa por casualidad con la bella Semíramis y se queda plenamente prendado de ella. La atracción es tan potente que Nuño es incapaz de librarse del lazo de la pasión que siente por Semíramis. Pues bien, algo semejante ocurre en el Acto I de *El castigo sin venganza*. Federico oye un

grito pidiendo auxilio, corre en socorro de quien lo lanza y se encuentra con Casandra, joven y hermosa de la que queda inmediatamente enamorado. El escenario físico y las acciones resultan parejas en ambos dramas, pero Lope supera en esta escena al mejor Calderón. Nuestro dramaturgo crea en ella una serie de resonancias y connotaciones propias en relación con la densidad y oscuridad del bosque y la peligrosidad del río, que no se dan en el texto calderoniano:

Batín: A sacarte por lo menos
 de tanta enfadosa arena
 como la falta del río
 en estas orillas deja. (vv. 354-357)

Por otro lado, en *Las tres justicias en una*, obra de Calderón, don Mendo y su hija Violante son capturadas por bandidos en la espesura del bosque, el cual hace las veces de laberinto del que es imposible salir. Por el contrario, Federico, en *El castigo sin venganza* entra en el bosque, se introduce en el río, pero en ningún momento se siente incapaz de salir airoso de aquella situación embarazosa:

Federico: Hasta poneros aquí
 los brazos me dan licencia.

Casandra: Agradezco, caballero,
 vuestra mucha gentileza, (vv. 340-343)

Entre ambos textos hay semejanzas, pues en los dos casos los personajes se sienten atrapados en el laberinto del bosque. No obstante, mientras Calderón tan solo nos habla de dos personajes, Lope hace entrar en acción a todo un grupo. Mientras que Calderón recurre al bosque como metáfora del laberinto, Lope lo hace como anticipo del laberinto final en el que Federico, Casandra y el Duque se verán atrapados por la implicación de las acciones de unos para con los otros. Para finalizar este primer parangón, en *La vida es sueño*, Segismundo está tan prisionero de su violenta naturaleza como de la torre en la que se encuentra encerrado, lo mismo que ocurre con los protagonistas de *El médico de su honra* y *El pintor de su deshonor*. En el caso de Calderón, los personajes están atrapados por feroces pasiones, la imagen del laberinto es metáfora de la complejidad de los caracteres y símbolo de la cárcel en la que están encerrados. Sin embargo en Lope el bosque es el laberinto por naturaleza que atrapa a los personajes y los arrastra al confinamiento más oscuro, del cual, en palabras del Marqués, todos logran salir:

Marqués: ¡Ea! Nuestra gente venga
 y alegremente salgamos
 del peligro de esta selva. (vv. 607-609).

Otro de los postulados del drama calderoniano que es recogido por Lope en *El castigo sin venganza* es el que hace referencia al hecho de que «la naturaleza humana, la esencia del ser humano, nunca cambia», por más que el individuo se lo proponga. Y cuando dicha esencialidad del ser se plasma en conductas erróneas, por mucho que la persona aparente cambiar a mejor, en el fondo sigue siendo la misma. Este principio filosófico lo ejemplifica Lope en el drama que analizamos. Así, cuando en la primera escena del texto, el Duque se nos presenta como hombre dado al libertinaje, Cintia se escandaliza por su comportamiento, el de un hombre que pronto se va a casar, pero que no le preocupa su reputación de mujeriego:

Cintia: Pues toda su mocedad
ha vivido indignamente
su viciosa libertad (vv. 97-100)

Y justo cuando a su regreso de la guerra parecía haber cambiado, Casandra comprueba que no es así, y a tan solo un mes de estar casados vuelve a las andadas:

Casandra: Pero de que viva así,
¿cómo me puedo quejar,
pues que no pudo enseñar
la fama que quien vivía
tan mal no se enmendaría
aunque mudase lugar? (vv. 1039-1042)

Una imposibilidad de cambio que en el Acto III es ratificada por Batín de modo ingenioso, al hacer la siguiente observación válida sobre el proceder del Duque:

Batín: Mostró que en naturaleza
la que es gata será gata,
la que es perra será perra,
in secula seculorum. (vv. 2388-2391)

Por su parte, Casandra despliega a la perfección su naturaleza humana, la cual está envenenada por sus ansias de revancha por el injusto trato que el Duque le dispensa. Así, su pasión por Federico está unida a fuertes deseos de desquite. Su naturaleza no cambia, aun reconociendo que está en el error:

Casandra: Las partes del Conde son
grandes, pero mayor fuera
mi destino si diera
puerta a tan loca pasión. (vv. 1572-1575)

Lo original de esta nueva tragicidad ideada por Lope, en relación con el canon trágico calderoniano, es la incapacidad de los personajes para controlar sus propias vidas, provocando que sus acciones determinen el final trágico. Frente a esta modalidad lopiana de lo trágico, el patrón calderoniano sostiene que son las fuerzas externas las que dominan la voluntad de los personajes y deciden su destino trágico. Es decir, el Fénix practica un modelo de tragicidad, en el que la libertad de elección de los personajes y el abanico de posibilidades que se abre ante ellos, se va cerrando poco a poco. De esta guisa, los personajes acaban siendo prisioneros de ellos mismos. Lope coloca a los protagonistas de *El castigo sin venganza* ante la elección correcta y la opción moral acertada. Sin embargo, para dar el paso y acatar dicha elección en las circunstancias en las que se encuentran el Duque, Federico y Casandra deberíamos estar hablando de un proceder más propio de ángeles que de humanos.

4. CONCLUSIONES

En la declaración de intenciones que preside nuestro trabajo establecimos con precisión el propósito del mismo: demostrar que Lope asumió la redacción de *El castigo sin venganza* como un compromiso personal para demostrar su valía frente a quienes dudaban de ella. Un desafío que encaró con valentía, justo cuando sus competidores más jóvenes, entre ellos Calderón, sostenían que su pluma había pasado de moda. Lope demuestra mediante la praxis que pese a estar de moda el estilo engolado propio de los gongorinos, él es capaz de poner en escena *El castigo sin venganza*, como tragedia «a la española», distinta de la griega, la latina, a la par que nada parecida a la italiana, francesa o inglesa. Hablamos de un drama que, pese estar inspirado en el relato histórico de Bandello, se escribe en un verso alejado de los cultismos y del lenguaje culterano, poniendo en práctica un patrón trágico en el que la poiesis dramática descansa en las acciones de los personajes. En este drama nadie es inocente y todos son responsables del resultado final.

En suma, a lo largo de nuestra exposición hemos demostrado que el Fénix pone en práctica un nuevo prototipo de tragicidad, el cual se basa en una cadena bien sincronizada de causas y efectos, en la que la pasión no puede verbalizarse, pues solo mientras permanece oculta podrá frenarse el conflicto. La tragedia del amor incestuoso se concreta en el recorrido entre un conflicto oculto y su verbalización. Aquí reside la verdadera genialidad lopiana: la presentación de este drama mediante la sutil ironía de que “todo su final trágico podría haberse evitado”, pero el azar, la casualidad y las circunstancias juegan en contra de los personajes. Es decir, que la tragicidad no solo es fruto de las acciones de los personajes, sino de las circunstancias que los inducen a tales acciones. Así, si Casandra hubiera conocido antes a su marido que a su hijastro, quizá

el Duque no la hubiera desatendido. Si Aurora no hubiera visto un beso en un espejo o quizá si hubiese aceptado casarse con Federico, el final hubiese sido distinto. Sin embargo, el final trágico resulta inevitable, y además da pie al cenit de otra mayúscula ironía; a saber, que el Duque ha trazado un plan perfecto para castigar a los culpables sin que salga a la luz su deshonra. Hace creer al espectador que lo suyo no se trata de una venganza, cuando de hecho todos los personajes: Batín, Aurora, el Marqués y el lector anónimo conocen la verdad de lo sucedido, extremo que él ignora.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCÁNTARA MEJÍAS, J. R., *Fatalidad y cultura: hacia la estética de la representación*, México, Universidad Iberoamericana, 2000.
- BURGUILLO, J., «Un epitafio de Pellicer a la muerte de Lope, anterior a la *Fama póstuma*», en *Anuario de Lope de Vega*. 25, (2019), pp. 209-230.
- CARREÑO, A., «Las “causas que se silencian”: *El castigo sin venganza*», *Bulletin of the Comediantes*, 43/1, (1991a), pp. 5-19
- CARREÑO, A., «La “sin venganza” como violencia: El castigo sin venganza de Lope de Vega», *Hispanic Review*, 54.8 (1991b), pp. 379-400.
- CHIVITE TORTOSA, E., «Cuando Lope quiere, quiere, Condiciones de la creación o la representación de *El castigo sin venganza*», en *Hacia un nuevo sentido de la tragedia*. Parte III, *Biblid*, 4, (2011), pp. 29-36.
- DE VEGA, CARPIO, L., *El Arte Nuevo de hacer comedias*, (1609), en *Significado y doctrina del Arte Nuevo*. Juan Manuel Rozas, (ed.). Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2002.
- , *Filomena con otras diversas rimas, prosas y versos*, Madrid, Viuda de Antonio Martín, a cargo de Alonso Pérez, 1621.
- , *El premio de la hermosura*, en Parte III, de las comedias de Lope, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1621.
- , *Elegía a la muerte del Ldo. D. Gerónimo Villaizán*, Madrid, Francisco Martínez, 1633.
- , *Versos a la primera fiesta del Palacio nuevo*, Madrid, Imprenta del Reino, 1637, pp. 61-64.
- , *Doze comedias, las más grandiosas*, ed. Pablo Craesbeeck, Lisboa, 1653.
- , *Contra el valor no hay desdicha*, Barcelona, Imprenta de Pedro Escuder, 1747-1750, pp. 6-7.
- , *Colección de obras sueltas assi en prosa como en verso*, vol. I, Madrid, Imprenta de D. Antonio Sancha, 1776-1779, pp. 154-155.
- , *La Dorotea*, E. S. Morley, (ed.), Valencia, Castalia, 1958, pp. 44-49.
- , *Epistolario*, IV, ed. Agustín G. de Amezúa, Madrid, Real Academia Española, 1989.

- , *Si no vieran las mujeres*, en Eugenio Hartzenbuch, *Comedias escogidas de Lope de Vega. Integradas en Biblioteca de Autores Españoles*, vol. XXIV, Madrid, Rivadeneyra, 1853, p. 579.
- , *Assí la suçcession que solo os falta*, en *Códice Daza*, fol, 124v.
- , «Prólogo», *El castigo sin venganza*, ed. Alejandro García Reidy, Barcelona, Crítica, 2009.
- DIXON, V., y PARKER, A. A., «*El castigo sin venganza*. Two lines two interpretations», en *MLN*, 85/2, (1970), pp. 157-166.
- DIXON, V., y M. TORRES, «La madrastra enamorada, una tragedia de Séneca refundida por Lope», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 9/1, (1994), pp. 39-60.
- GARCÍA VESAGLIO, B., «El concepto del *pathos*», *Arte y Cultura*, 2019. <https://entender.es/el-concepto-de-pathos/>
- GARCÍA-REYDY, A., «Introducción», *Lope de Vega. El castigo sin venganza*, Barcelona, Crítica, 2009, pp. 7-72.
- GARCÍA-REYDY, A., *et alt.*, «Una nueva edición (¿princeps?) de *El castigo sin venganza*», en *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura y cultura*, XXVII (2021), pp. 270-329.
- GONZÁLEZ CAÑAL, R., «Lope, la Corte y los «pájaros nuevo», en *Anuario de Lope de Vega*, 8, (2002), pp. 139-162.
- GWYNNE, E., «Lope y Calderón: the tragic pattern of *El castigo sin venganza*», en *Bulletin of the Comediantes*, 33 (2), (1981), pp.107-120.
- IOPPOLI, E., y GIAFREDA, C., «Versos a la primera fiesta del Palacio nuevo, de Lope de Vega», en *Omaggio a Maria Grazia Profeti*, ed. Antonella Gallo y Katerina Vaioponis, Firenze, Alinea, 2011, pp. 227-246.
- JAMESON, A. K., «The sources of Lope de Vega's erudition», en *Hispanic Review*, 5, (1937), pp. 124-139.
- KOSSOFF, A. D., «Introducción», en Lope de Vega, *El perro del hortelano y El castigo sin venganza*, Madrid, Castalia, 1970.
- LARSON DONALD, R., *The Honors Plays of Lope de Vega*, Mass, Harvard, P. C., 1997.
- MONTESINOS, J. F., «Reseña. *El castigo sin venganza*», C. F. Adolfo Van Dan (ed.), en *Revista de Filología Española*, 16, (1929) pp. 179-188.
- MORBY, S. G. y BRUERTON, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., *Lope de Vega: pasiones, obra y fortuna del monstruo de la Naturaleza*, Madrid, Adalf, 2009
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., «Presentación», en *Actas de XXXVI Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015.
- PELLICER SALAS Y TOVAR, J., *Lecciones solemnes, a las obras de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630.
- PÉREZ DE MONTALBAN, J., *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios y panegíricos a la inmortalidad de su nombre*, ed. Di Pastena, ETS, Biblioteca di studi Ispanici, 3, Pisa, 2001.

- PRESOTTO, M., «El teatro de Lope de Vega y la censura en el siglo XVII», en *Talía. Revista de Estudios Teatrales*, 1 (2019), pp. 9-25.
- RENNERT, H. A., y CATRO, A., *Vida de Lope de Vega (1562-1665)*, Madrid, Herederos de Hernando, 1919.
- RENNERT, H. A., y CASTRO, A., *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Salamanca, Anaya, 1968.
- ROZAS, J. M., «Lope de Vega contra Pellicer», en *Literatura de Aragón*, Caja de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1984.
- , «Lope de Vega y el ciclo de senectute», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 73-133.
- , «Texto y contexto en *El castigo sin venganza*», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 355-383.
- URAIZ TORTAJADA., H., *CLMIT: censura y licencias en manuscritos e imágenes teatrales*: Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012. Recurso web: www.clmit.es
- WADE, G., «Lope de Vega's *El castigo sin venganza*. Its composition and presentation», en *Kentucky Romance Quarterly*, XXIII, (1976), pp. 357-364.
- WILSON, E., «Cuando Lope quiere, quiere», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 161, (1963), pp. 265-298.
- VOSSLER, K., *Lope de Vega y su tiempo*. Madrid, *Revista de Occidente*, 1933.

**DELIBES: LA MADERA DEL HÉROE, LOS NOMBRES, LOS SANTOS Y LA
MATERIA DEL HEROÍSMO**

**DELIBES: «MADERA DE HÉROE», NAMES, CHRISTIAN SAINTS AND THE
MATTER OF HEROISM**

MARÍA DE LOS ÁNGELES GONZÁLEZ BRIZ
Universidad de la República (Montevideo, Uruguay)

RESUMEN

Este trabajo se propone releer *Madera de héroe* (antes 377A, *Madera de héroe*, 1987), de Miguel Delibes, buscando una propuesta constructiva sobre el valor del heroísmo. En la novela pugnan distintas tendencias (o tentaciones): una valoración persistente del heroísmo como impostura, la de su nocividad para individuos y sociedades, mientras va cobrando forma la idea, que se consolida al final, del heroísmo como ejemplo que sólo puede cumplirse a posteriori, al modo de la santidad. El método de análisis atenderá conexiones, repeticiones y resignificaciones dentro del texto, tomando en cuenta las elecciones de nombres, vocablos, frases, y lo que surge de la ironía que posibilitan las cercanías o distancias de las distintas voces respecto a la materia narrada.

PALABRAS CLAVE: Miguel Delibes, *Madera de héroe*, Heroísmo, Guerra Civil Española, ejemplaridad.

ABSTRACT

The purpose of this work is reread *Madera de héroe* (before 377A, *Madera de héroe*, 1987), by Miguel Delibes, seeking a constructive proposal on the value of heroism. There are conflicting ideas in the novel: a persistent valuation of heroism as an imposture, that of its harmfulness for individuals and societies, while the idea is taking shape, which is consolidated in the end, of heroism as an example that can only be fulfilled posthumously, like the holiness. The method of analysis will address the connections, repetitions and resignifications in the text, considering names, words, phrases, and the irony that arises from the proximity or distance of the different voices in history.

KEYWORDS: Miguel Delibes, *Madera de héroe*, heroism, Spanish Civil War, exemplary.

* Recibido: 19-07-2023. Aceptado: 20-11-2023

INTRODUCCIÓN

A la mar madera, y huesos a la tierra

Refrán popular

– Quiero más héroes, menos muertos.

– Como si los muertos de hoy no fueran los héroes de mañana

Diálogo entre el general Wellington y el pintor de batallas en Las líneas de Wellington, película de Raoul Ruiz y Valeria Sarmiento, 2012.

El narrador de *El camino* (1950), de Miguel Delibes advierte que «el poder de decisión le llega al hombre cuando ya no le hace falta para nada»¹. Esta cita ha sido muy recurrida como lema del pesimismo o escepticismo del autor, a menudo confundido o identificado con las voces narrativas privilegiadas en sus novelas². Considerada en forma aislada, tanto como en el contexto de su formulación, que aporta un contenido social, apuntala la idea de la vida como camino de aprendizaje que no tiene un fin en sí mismo, y de la experiencia como puro desengaño. Sólo una ilusión psíquica nos induce a concebirla como un relato coherente, que dota a los hechos de causalidades y significados. Tamaña desilusión permanecería, sin embargo, oculta a los jóvenes, que deberán transitar por sí mismos un cruel camino pedagógico.

La cita cobra otro dramatismo si la usamos como guía para releer *Madera de héroe* (1987) en el trasfondo del turbulento y sangriento siglo XX, en que se han inmolado generaciones de jóvenes en guerras sucesivas, y para revisarla idea de héroe -casi siempre concebido como un hombre joven, según el imaginario dominante- y del heroísmo como entrega, cuyo extremo más puro se cifra en la muerte.

1 DELIBES, M., *La obra completa de Miguel Delibes*, Barcelona, Destino, 1964, p. 450.

2 Hay muchos estudios sobre las alusiones «autobiográficas» en la obra de Delibes, así como referidos a las zonas opacas en la discriminación entre el autor y sus narradores. Alvar ya señalaba que de algún modo el autor se multiplica siempre en sus criaturas, «aunque sólo en casos de excepción se produce la hipóstasis de criatura y creador» (ALVAR, M. *El mundo novelesco de Miguel Delibes*. Madrid, Editorial Gredos, 1987, pp. 23-24). En años más recientes, A. Medina-Bocos presenta algunas coincidencias que ayudan a leer «algo autobiográfico» en todas sus novelas (véase MEDINA-BOCOS, A., «Claves para leer a Miguel Delibes», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012, s. p.). M. Sotelo Vázquez, por su parte, distingue cuánto puede haber de experiencia vivida y de mundo interior en sus escritos, mediante el desdoblamiento en personajes inventados (SOTELO VÁZQUEZ, M., «La guerra civil en la narrativa de Miguel Delibes de *La sombra del ciprés alargado* (1947) a *377A, madera de héroe* (1987)», *Letras de Deusto*, 1992, Vol. 22, N° 55, 1992, pp. 75-90). También E. Álvarez Ramos analiza marcas autobiográficas (véase Álvarez Ramos, E., «Poética de la infancia: Reivindicación y autobiografismo en la producción infantil de Miguel Delibes», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, N° 877-878, 2020, pp. 25-29).

Los que han llegado a viejos viviendo la sobrevida no alcanzada por el héroe serían los más afectados por la pregunta acerca del sentido o sinsentido de las promesas, los reconocimientos públicos, los réditos políticos del heroísmo. En *Madera de héroe* se narra la historia de un desengaño a nivel individual, pero estas páginas tratarán de mostrar que de un modo no tan directo o explícito, apuesta a una elaboración, aprendizaje y enmienda colectivos.

Al momento de buscar claves que justifiquen esa idea en la relectura cuidadosa de una novela centrada en el heroísmo y el desengaño del heroísmo³, y, prestando atención a detalles que podrían iluminar el conjunto desde la perspectiva que elegimos destacar, parece inevitable hacer referencia a los paratextos de inicio. La dedicatoria apunta: «A la memoria de mi amigo de infancia y adolescencia Luis María Fernández, cuya tumba está en el mar»⁴. La tendremos en cuenta en tanto «orientación» de lectura propuesta en el propio texto, al igual que el epígrafe, que dice: «Recuerdo para los muertos; escarmiento para los vivos (De la lápida conmemorativa del campo de concentración de Dachau)»⁵.

Ambos paratextos (dedicatoria y epígrafe)⁶ reenvían la materia novelística a lo que llamamos realidad, el nivel de la experiencia histórica, de algún modo verificable, tanto en el plano individual como colectivo. Si la tapa aparece como una frontera entre el afuera —el nombre del autor material— y el adentro del libro (la supuesta ficción novelesca), los preliminares gradúan el ingreso, modulan esos límites y están ahí para recordar esa conexión. Y para dejar constancia de que la historia de los muertos demanda memoria y sólo adquiere un sentido si puede aprovecharse como «escarmiento» para los sucesores, de modo que «el poder de decisión» no llegue siempre «demasiado tarde».

Se trata de una advertencia que tiene un alcance moral y que señala que esto fue real o fue verdad en algún sentido, para un tal Luis María Fernández, «cuya tumba está en el mar», para un tal Miguel Delibes y para los lectores presentes y futuros⁷.

3 Vázquez Fernández estudia la composición del personaje en la obra de Delibes y su heroicidad como característica casi definitoria. VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, I. *Miguel Delibes, el camino de los héroes*, Madrid, Editorial Pliegos, 2007.

4 *Madera de héroe*, Barcelona, RBA, 1993, p. 5. En adelante, todas las referencias de Miguel Delibes corresponden a esta obra y edición.

5 Op. cit., p. 6.

6 Adoptamos el concepto de paratexto en el sentido ya muy extendido que le da G. GENETTE, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1987.

7 Este caso nos enfrentamos con el problema de la verdad en dos niveles o planos. Un nivel de verdad correspondería a la coincidencia entre algunos datos o hechos novelescos (de la trama o que caracterizan a los personajes) con datos o hechos de la biografía o de la historia verificable en el sentido en que alguien puede decir que «ocurrieron» (ver, entre otros, DELIBES, E., «Apuntes sobre lo biográfico en algunas obras

El método que se sigue en este análisis toma en cuenta aspectos textuales considerados desde una experiencia de lectura específica. Partimos de las preguntas que han ido surgiendo en esta lectura orientada por la preocupación sobre heroísmo y santidad, de acuerdo a nuestro horizonte de recepción, y buscamos integrarlas a una lectura coherente de la obra que no se postule como única ni definitiva, a la vez que no contradiga los sentidos manifiestos o ya aceptados por las lecturas más establecidas (los antecedentes críticos), así como procurando que resulte compatible con el horizonte de producción del texto.

Para llegar a algunas conclusiones sobre la apreciación del heroísmo y sus vínculos con la santidad en la novela, repasamos algunos aspectos de la fábula, algunos pasajes, algunas formas de la creación verbal y narrativa — como los nombres, las adjetivaciones, los puntos de vista elegidos para introducir datos — que habiliten una interpretación.

La conformación del héroe en distintas novelas contemporáneas de y sobre la Guerra Civil enfrentan el problema de la ambivalencia del heroísmo, su relación con la fe y la falta de fe, con las derrotas y las victorias materiales y morales, con la «pena de Marte»⁸ que se apodera del soldado al regreso de la guerra, con las ilusiones y desilusiones de los muertos y la memoria de los vivos. No vamos a desarrollar comparaciones específicas con otros relatos, sino que nos ceñiremos a la forma en que *Madera de héroe* elabora la «materia del heroísmo», abriendo, contra todo pronóstico, dado el declarado pesimismo de su autor, un resquicio a la esperanza de que el del aclamado como héroe no sea inevitablemente sólo un sacrificio inútil.⁹

de Miguel Delibes», en *Miguel Delibes. Nuevas lecturas críticas de su obra*, Universidad de Salamanca, CELMA, P. y M. J. RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN directores, 2014, pp. 17-23). Otro nivel de verdad corresponde a la literatura en tanto proceso que genera un conocimiento, una forma particular de verdad que no parte de la experiencia, pero que autor y lectores adquieren y que puede reputarse válida. Para un repaso, análisis y síntesis de este problema, así como de los alcances de la interpretación remito al cuidadoso artículo de ROMERO QUINTANA, L., “Hermenéutica y Literatura: La lectura en ‘La muerte y la brújula’, de Jorge Luis Borges, como un acto impositivo”. Límite. Revista interdisciplinaria de filosofía y pedagogía, vol. 10, n.º 33, 2015, pp. 3-14. En 1972 decía ya Delibes que «la novela hoy, antes que divertir —para eso ya están el cine comercial y la televisión— debe inquietar». Y que la «misión» del escritor «consiste en criticar, molestar, denunciar, agujonear al sistema de hoy y al de mañana». CELMA, P. «Diez años sin Miguel. Cien años con Delibes», *Ínsula*, 877-878, 2020, p 4.

8 Así se menciona la tristeza del retornado, del soldado que ha ido a la guerra y ha visto morir a sus compañeros, y ha sobrevivido en RIVAS, M., *El héroe*, Madrid, Alfaguara, 2006, p. 43.

9 La productividad de leer esta obra en diálogo con otras del autor, en especial con *Las guerras de nuestros antepasados* ha sido señalado por Pérez, J., «377A, *madera de héroe*: guerra, ética y heroísmo en la novelística de Miguel Delibes», en *Crítica Hispánica*, vol. 14, núms. 1-2, 1992, pp. 91-100. Por otra parte, resulta ineludible mencionar el acercamiento de Neuschäfer, considerando el enfrentamiento de las dos Españas, incisivo y oportuno, como todos sus trabajos. Neuschäfer, H. J., «Miguel Delibes y las dos España. Releyendo *Madera de héroe*», en G. Arnscheidt y P. Joan Tous (eds.) «Una de las dos Españas...». Representaciones de un conflicto *identitario en la historia y en las literaturas hispánicas*, Madrid/Frankfurt,

DESARROLLO

1. LA FORMACIÓN DEL HÉROE

Unas reflexiones de Spinoza pueden abrir el acceso a un tema complejo y visitado como el del heroísmo, a partir del modo en que las retoma José Antonio Marina, para proponer que la esperanza no puede concebirse sin el miedo, asunto medular en *Madera de héroe*. Para Spinoza, miedo y esperanza son «las dos grandes pasiones que permiten comprender los problemas éticos, religiosos y políticos. Son las pasiones de incertidumbre, afectos eminentemente inestables, que vuelven el ánimo inquieto e indeciso»¹⁰. Puesto que Spinoza aspira a la serenidad, desconfía de la dos. Para él, la esperanza es «una alegría inconstante (*inconstans laetitia*) surgida de una cosa futura o pretérita, de cuya realización dudamos. Por el contrario, el miedo es una tristeza inconstante, surgida también de una cosa dudosa»¹¹. Sólo para refrendar aún más este vínculo, que creo puede ser productivo para releer *Madera de héroe*, vale mencionar que Aristóteles ya había dicho, como también recuerda Marina, que «para que se tema es preciso que aún se tenga [una] esperanza de salvación por la que luchar» (Ret. 1835^a)¹².

La novela en cuestión se configura como «novela de aprendizaje»¹³, que relata un periplo de formación y desilusión. La historia comienza en un momento de la niñez de Gervasio García de la Lastra, cuando empieza a tomar conciencia de las implicancias del heroísmo, en cuyo culto fue educado por su abuelo materno, bien secundado por su tío político, Felipe Neri. El abuelo León, veterano de las guerras carlistas, «se complacía» desde siempre en «relatarle [al niño] episodios bélicos»¹⁴ y enseñarle himnos y músicas militares que repite el ronco fonógrafo familiar.

Es en una de esas íntimas veladas musicales cuando el niño revela al abuelo su supuesto don, la condición para el heroísmo que se expresa en el erizamiento inmediato que le produce la música de ritmos marciales. El hallazgo formal de Delibes está en las sutiles variaciones de puntos de vista con que los hechos se narran y se evalúan, entre los que predomina el del protagonista infantil, inocente – aunque mediado por un narrador en tercera persona – que va desplegando sus hipótesis, modificando sus dudas, sus preguntas y respuestas a medida que crece. La primera pregunta alusiva

Iberoamericana/Vervuert, 2007, pp. 99-101.

10 MARINA, José Antonio, *Anatomía del miedo. Un tratado sobre la valentía*, Barcelona, Anagrama, 2006, p. 40.

11 Op. cit., p. 40.

12 Op. cit., p. 40.

13 HERZEBERGER, D. K., «377A, madera de héroe», *Hispania*, Vol. 72, núm. 2, 1989, p. 307.

14 Op. cit., p. 9.

del niño al abuelo está en las páginas iniciales de la novela: «¿puedo ser héroe sin morirme?», lo que da pie al narrador malicioso para advertir «que el pequeño ya demostraba sus preferencias por el heroísmo de supervivencia»¹⁵.

Es clave para el tratamiento del problema la distancia irónica del narrador respecto de las perspectivas y puntos de vista de los personajes, que conoce íntimamente, y a menudo incluso retrata desde fuera, con un rebajamiento humorístico lúcido y casi cruel. Con todo, puede aceptarse lo que en una entrevista a Joaquín Soler Serrano dice Delibes: «Trato de [dotar] a todos mis personajes de una humanidad y de una ternura para que no se hagan repelentes»¹⁶. Porque la distancia se compensa con una forma de la «identificación» que Manuel Alvar ha señalado tempranamente como «captación interiorizada», según la cual las cosas son entendidas de acuerdo a «ese otro yo que contempla y del que el novelista pasa a ser el notario que levanta un acta y luego transcribe», desdoblándose en ellas, mediante un narrador que «crea sus propias criaturas en las que se multiplica»¹⁷.

En este caso, la distancia se busca en algunos pasajes para referir el horror, dando un giro en el clímax por medio del rebajamiento humorístico, o las perspectivas con que elige mencionar los signos excepcionales que supuestamente marcan el destino heroico de Gervasio desde la infancia¹⁸. Los variados términos con que se refiere a los episodios de erizamiento contribuyen a rebajarlo por su ampulosidad, vulgaridad o mero tecnicismo, que desencaja con la emotividad con que los vive el personaje.¹⁹

2. «¿QUIÉN COMO DIOS?»

La perspectiva de ese narrador omnisciente e irónico se complementa con una supuesta «fuente» escrita de la historia: las anotaciones del tío Felipe Neri, aficionado a los dietarios, que llevaba con aplicación profesional. Como cada vez que «en su vida surgía una novedad significativa», el 11 de febrero de 1927 el tío Felipe Neri comienza

15 Op. cit., p. 8. La mitificación de la guerra implica, en este contexto familiar, cierta banalización de la muerte, que contrastará con la angustia que le produce al personaje su mera posibilidad desde el inicio. La forma en que se procesan las muertes familiares también pone de manifiesto una «respuesta del protagonista [que] le distingue del conjunto social en el que está inmerso, cuya impermeabilidad al sentimiento de la muerte se canaliza en actitudes externas superficiales e inauténticas» (VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, op. cit., p. 83).

16 SOLER SERRANO, J. 1976. «A fondo Miguel Delibes», RTVE, min. 23:57.

17 ALVAR, M. *El mundo novelesco de Miguel Delibes*. Madrid, Editorial Gredos, 1987, pp. 23-24.

18 Dos buenos ejemplos son el retrato de Gervasio (op. cit., p. 233) y la forma que se presenta el problema del signo, el temor y el heroísmo (op. cit., p. 234), además de otros aspectos que se mencionarán.

19 La alternancia de los nombres escogidos, aunque estos no se adjetiven despectivamente, da cuenta de la distancia irónica que el narrador impone al fenómeno, mencionado como el «despliegue capilar», op. cit., pp. 17, el «ostento» p. 35, el «repeluzno» p. 91, «horripilación» pp. 71, 98 y 121, la «erección capilar», p. 119 o «crispadura», p. 121.

un nuevo registro e inaugura un tomo: «estampó una cruz en lo alto de la página cuadrículada, [...] y debajo escribió con esmeradas versales: Cuaderno de Gervasio».²⁰ La entrada da lugar al cotejo de versiones, dando al relato al menos dos anclajes: por un lado, los recuerdos de Gervasio contados por un narrador tendencioso, y por otro, las anotaciones del tío Felipe Neri²¹.

Siendo estas anotaciones una fuente de datos filtrados o intervenidos por ese supranarrador manipulador, y por momentos malicioso, surge el problema metodológico acerca de qué importancia darle a la fecha, qué preguntarle al dato. Con ese margen de duda, planteemos la posibilidad de que en la fecha del 11 de febrero haya alusión al milagro de Lourdes, reciente en términos históricos y protagonizado por una niña, como Gervasio. Si aceptamos este dato como pista, puede entenderse un guiño irónico sobre los problemas que suponen las confirmaciones públicas de la fe y los testimonios. El milagro de Lourdes, de gran difusión y arraigo popular, testificado sólo por esa niña, fue cuestionado y polémico en su momento, al punto de que la Iglesia demoró en expedirse sobre los hechos. En esta consideración la fecha apuntaría a visibilizar en algún plano el problema de la certeza y la duda, sobre todo cuando el testimonio está mediado por un punto de vista infantil inseparable de las impresiones, fantasías, vulnerabilidades y circunstancias de la niñez²².

Por otra parte, buscando un posible juego entre heroísmo y santidad, se observa en la misma fecha del 11 de abril se celebra San Castrense, un mártir romano del siglo V, que sobrevivió a una conspiración para hundir la flota en la que viajaban varios obispos cristianos²³. Si tomamos en cuenta la trama novelesca, el deseo de heroísmo, el enrolamiento como voluntario en la Armada, el penoso periplo «heroico» de Gervasio, primero a bordo del Buque Escuela y luego embarcado en el crucero «Juan de Austria»,

20 Op. cit., p. 23.

21 J. Higuero señaló que en distintos momentos de la novela ocurre un cruce de niveles expresivos entre el narrador y los personajes, dándose una caracterización que llama «dialógica», puesto que no queda suficientemente discriminado si los conocimientos o vocabulario corresponde al personaje o al narrador, o es un capital común a ambos. Ver HIGUERO, F. J., «Indagación intertextual de 377A, madera de héroe», en J. Jiménez Lozano (dir.), *El autor y su obra: Miguel Delibes*, Madrid, Actas, 1993, p. 137.

22 La infancia es un tema relevante en la obra de Delibes y hay muchos trabajos que lo estudian, desde los años 60, como por ejemplo la tesina de F. Plaza Camarero en la Universidad de La Laguna, (1961) hasta reconsideraciones más recientes, como las de GARCÍA DOMÍNGUEZ, R., «La infancia en Delibes», en *Estudio CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, Año n.º 7, n.º 61, 2011, pp. 7-15, MARTÍN GARZO, G., «Miguel Delibes y los niños», en VV.AA. *Miguel Delibes. Nuevas lecturas críticas de su obra*, Universidad de Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, CELMA VALERO, M. P. y M. J. RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN (dir.), 2014, pp. 67-80, y ÁLVAREZ RAMOS, op. cit.

23 BASTÚS, J., *Nomenclátor sagrado o diccionario abreviado de todos los santos del martirologio romano*, Barcelona, Subirana, 1861, p. 65.

junto a sus amigos Peter y Dámaso, no parece tampoco necesariamente descabellado considerar el patronazgo o auspicio -también irónico- de San Castrense²⁴.

Además del referido dietario de tío Felipe Neri, otras escrituras se sumarán más adelante al relato de la historia, la que corresponde a las cartas que escribe Gervasio desde el frente a su familia y a Manena Abad, «en quien había creído encontrar una bella muchacha que temblara por él»²⁵. Sus epístolas idealizan la vida en el servicio en la marina. Su admiración a la elegancia de las formaciones, la virilidad y gallardía de los uniformados lo llevan a «evocar escenas de alguna novela leída en su niñez»²⁶, lo que no contribuye a un incremento en la acción militar propiamente dicha²⁷, sino que se manifiesta en cierto desborde de la retórica epistolar, mediante la que empieza a vivir una vida paralela: «su cerebro entraba en una fase creadora» e «iba construyendo sus proezas»²⁸.

Inicialmente la novela se llamó 377A, *Madera de héroe*, y el número hacía referencia a la identificación de soldado o marinero que correspondía a Gervasio (y había sido el número del propio Delibes en la Guerra). El título se depuró en reediciones posteriores, por decisión del autor, para concentrarse aquello sobre lo que la novela reflexiona, y lo que precisamente pone en cuestión, en la primera parte mediante el humor y la ironía²⁹, y en la segunda mediante la incertidumbre, el estupor y la tragedia.

La madera es la índole, la inclinación y el destino que el abuelo senil, la madre y los tíos atribuyen al pequeño Gervasio. Aunque el asunto genera no pocas controversias familiares³⁰, la cultura en la que crece Gervasio está fundada en la creencia en la

24 Al menos A. Gullón ya ha señalado las alusiones al santoral en algunas obras de Delibes. Ver GULLÓN, A., *La novela experimental de Miguel Delibes*, Madrid, 1980.

25 Op. cit., p. 164.

26 Op. cit., p. 251.

27 Andrés-Suárez llama la atención acerca de la «adecuación perfecta entre los personajes y la lengua que utilizan». ANDRÉS-SUÁREZ, I., «Madera de héroe de Miguel Delibes. Cuestiones técnicas», en *Antiqua et nova Romania*, Granada, Universidad de Granada, 1993, p. 144. Uno de los ámbitos específicos en los que se percibe esta adecuación es la de la vida en la marina y el vocabulario náutico y militar en la última parte de la obra. Andrés-Suárez, op. cit., p. 145.

28 Op. cit, p. 165.

29 La ironía como tono del relato se da a lo largo de toda la novela, pero podría decirse que en la primera parte es más jocosa y que va agregando ribetes serios y luego trágicos, en modulación acorde al desarrollo de la trama, todo lo cual incide en las respuestas que se esperan del lector a modo de conclusiones propias a partir del entrecruzamiento de voces. Para los alcances de la ironía como figura retórica y forma de argumentación, remito a GREGORI GIRALT, E., 2012, «Ironías de la ironía: argumento dialéctico, figura retórica o categoría estética», *Observar*, n.º 6, 2012, pp. 89-113. La perspectiva irónica de Delibes respecto a la sociedad ha sido trabajada por MOZOS, S., «Miguel Delibes: la mirada irónica», en Pino, F., *Las constantes de Delibes*, Valladolid, Diputación de Valladolid/ Fundación Municipal de Cultura, 1995.

30 Las contradictorias interpretaciones de este fenómeno en el seno familiar han sido señalada ya en las lecturas que hacen de la novela tanto SOTELO VÁZQUEZ, op. cit. 1992b, como ALARCOS LLORACH, E., «Sobre

manifestación concreta y material de Dios acerca de sus designios, que los humanos deben descifrar entre sombras, en una ardorosa necesidad de encontrar señales de unos propósitos excepcionales que singularizan a los elegidos o «apartados» de Dios o para Dios³¹. Las dos posibilidades aparecen vinculadas y se plantea explícitamente la necesidad de desentrañar los signos para despejar la disyuntiva de si el niño está llamado a ser «santo o héroe»³². Creo que en *Madera de héroe* pone el énfasis en la cuestión del heroísmo, como en *Las ratas* y *Los santos inocentes* en la cuestión de la inocencia y la santidad³³. Si la cuestión central *Madera de héroe* es esa «materia del heroísmo» y la duda acerca de la «madera» de que están hechos los héroes, desde el inicio se vincula heroísmo con santidad y ambos con la posibilidad del martirio, su destino o su elección³⁴.

«¿Quién como Dios?» es el encabezamiento con que el tío Felipe Neri sustituye la cruz en las páginas de su diario (y en todos sus escritos), a partir del advenimiento de la República, acontecimiento que provoca gran conmoción en la familia y hace a Gervasio descubrir el republicanismo de su padre y tíos paternos³⁵.

«Quién como Dios» es lo que significa Miguel en hebreo³⁶ y es también, bueno es recordarlo, el nombre del autor de la novela. El nombre se le atribuye a San Miguel por considerarse el grito de batalla con el que logró vencer a Lucifer y reunir bajo una misma bandera a los ángeles fieles a Dios (Ap 12, 7-8)³⁷. Para las tres religiones

337A, *Madera de héroe*», en JOSÉ JIMÉNEZ LOZANO (dir.) *El autor y su obra: Miguel Delibes*. Madrid, Actas, 1993, pp. 55-68.

31 Me remito en especial a la caracterización de estos «apartados» para Dios en MARTÍNEZ, G., «Movimientos narrativos, ritmo y significación en *Los santos inocentes*», en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, N° 27, 2004, s. p.

32 Op. cit., p. 24. «Mamá Zita, mujer de ideas religiosas primarias, identificaba heroísmo y santidad, propendía a ver en su hijo antes al devoto que al valiente [...] interrogándose por lo único que quedaba por dilucidar: “¿dónde, cuándo, cómo?”» (op. cit., p. 18). Papá Telmo, por su parte, sólo una vez distingue entre «los grandes» y «los escogidos», aunque para referirse a los buenos deportistas (op. cit., p. 54).

33 En el diálogo interior del personaje, que el narrador repone permanentemente, el propio Gervasio llega a la conclusión de que algunos de sus compañeros menos favorecidos física e intelectualmente podrían ser héroes antes que él, recordando que, según lo cuenta la historia y la religión, «los santos y los héroes procedían a menudo del humano deshecho, de las capas más humildes, inclusive de la escoria social» (op. cit., p. 198). El comentario forma parte de un razonamiento, en principio, bastante vanidoso, y está a cargo de una voz bastante desautorizada en la novela, pero aún se intuye detrás o debajo esa predilección delibeana por el «humano deshecho», los humildes y desfavorecidos que pueblan el mundo de *Las ratas* (1962) y *Los santos inocentes* (1981).

34 Todorov ha planteado semejanzas y diferencias entre la santidad y ciertas formas de concebir el heroísmo. TODOROV, Tzvetan. *Frente al límite*. México: Siglo XXI, 2004.

35 Op. cit., p. 121.

36 GUTIERRE TIBÓN, J., *Diccionario etimológico comparado de nombres propios*. México, 1956, p. 170.

37 San Miguel también es mencionado en la carta de Judas (vers. 9) como protector de los justos en la lucha contra Satanás por el cuerpo de Moisés y en la Primera Carta a los Tesaolonicenses (4,16) es

abrahámicas San Miguel es un poderoso defensor del pueblo de Dios y aliado en la lucha contra las fuerzas del mal: protector en la tierra y guía de las almas de los muertos al Cielo³⁸.

3. HEROÍSMO Y «NOVELA FAMILIAR»

En la configuración familiar planteada, Gervasio tomará ferviente partido por el bando antirrepublicano y por el «alzamiento», que concibe como una «cruzada» contra el infiel³⁹, lo que también va a implicar una degradación del padre (desprecio/negación). Como un ejercicio más, haré referencia a un ensayo no por atractivo poco discutido de Marthe Robert, quien planteó una sugerente relación entre novela y filiación. En *Orígenes de la novela y novela de los orígenes (Roman des origines et origines du roman, 1972)*⁴⁰, propuso la novela como género «edípico», expresión del relato familiar inconsciente (en el sentido freudiano), que implica un posicionamiento del sujeto protagónico (también dos etapas del psiquismo) respecto a la figura del padre: la «novela» del niño expósito (el huérfano o abandonado, que se hace a sí mismo) y la «novela» del bastardo (el que reniega del padre, anhelando una progenie ilustre) (Robert 1973). De algún modo podría afirmarse que por ambas expresiones transitan las fantasías infantiles de Gervasio García de la Lastra, creación de un autor que también escribió *El príncipe destronado* (1973), otra novela sobre un niño con una cierta impronta psicoanalítica por la que se interesó en alguna etapa⁴¹.

La doble filiación de Gervasio (y la paulatina demanda de la doble fidelidad) se encarnan en dos figuras: papá Telmo y papá León (que así es nombrado en la casa el abuelo materno, gran patriarca carlista)⁴². En la contraposición, papá León es respetado como autoridad indiscutible del hogar y Papá Telmo desvalorizado como figura económicamente improductiva (los pacientes de un médico naturista no suelen enfermarse, opina, divertido, el narrador), subyaciendo además el estigma de su origen

identificado como el Arcángel que precederá el momento de la resurrección final.

38 LEONARDI, C., RICCARDI, A. y ZARRI, G. 2000. *Diccionario de los santos*. Madrid: Ed. San Pablo, pp. 1720-21.

39 Op. cit., p. 120.

40 ROBERT, M., *Orígenes de la novela y novela de los orígenes*, Madrid, Taurus, 1973.

41 Sin desmedro de las implicancias de la historia respecto de la autobiografía familiar reconocible para los cercanos, como advirtió Elisa Delibes (en CELMA, P. y RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M. J., op. cit., p. 22).

42 Dejo planteada otra línea de reflexión de interés respecto a las mujeres y el rol materno, en cuyo caso habría que considerar a mamá Zita, a Zoa (la vieja criada que lo distinguió con su preferencia) y a Manena Abad, «madrina de guerra» (op. cit., p. 184). En las formas y palabras de despedida, Delibes junta acertadamente a las tres (op. cit., p. 184). En la misma página se unen las opiniones de padre y madre para sumar puntos de vista al lector (no para el enceguecido muchacho) y ponderar las circunstancias.

social más bajo. Aunque todo está presentado bajo una lógica que hace evidente la crisis (la inconsistencia, las fisuras) de ese mundo patriarcal tradicional y la convivencia con los modelos incipientes, con destellos algo utópicos, que encarna Papá Telmo y resultarán machacados al final de la Guerra⁴³.

Durante la contienda, el Cabo Pita se perfila como otra figuración del padre⁴⁴: es gracias a la relación con el Cabo Pita y a cierta forma de la admiración, que Gervasio logra reconciliarse con la imagen paterna⁴⁵. Destaco, además, que son dos personajes que, aunque pueden ser ridiculizados por los otros, son tomados en serio por el narrador, destacándose exclusivamente por esa perspectiva: no son objeto de risa sus actitudes ni sus ideas⁴⁶.

El enigmático cabo Pita, gallego, lleva el apellido de la célebre heroína María Pita, que defendió La Coruña de los ingleses. ¿Qué nos dicen los nombres de los otros padres? El tío político por parte de madre que lo adopta como discípulo lleva el nombre de San Felipe Neri (1515-1597). Telmo parece en algunas referencias como derivado del germánico, con la acepción de «el que protege»⁴⁷. En concordancia con esto, se vincula el nombre con la voz germánica «*hēlm*», que significa yelmo,⁴⁸ si bien otras fuentes le atribuyen una etimología griega, que correspondería al significado de «amable, amado»⁴⁹. Inesperadamente, todas estas posibilidades se adaptan al personaje de Papá Telmo y lo redimensionan (lo hacen crecer o decir más) en alguna de sus aristas. Por otra parte, San Telmo se celebra el 15 de abril, fecha que invita a la tentadora asociación

43 Los tíos proporcionan una configuración de formas y alternativas de modos viriles. Los tíos paternos se presentan con cierta ambigüedad sexual, o al menos se da cuenta de la sospecha de la sociedad tradicional acerca de una «inexplicable» soltería (y hay una alusión clara a la feminización como desprecio en los detalles de sus asesinatos). El tío político materno, Felipe Neri, tan importante en la formación de Gervasio, es estéril y más dado a la palabra (a la verbosidad) que a la acción. Todas estas figuras aparecen desvirilizadas frente a papá Telmo y papá León. Por otra parte, la homosexualidad masculina es tema paralelo (o un subtema) que sale a la luz a causa del fallido matrimonio de Crucita.

44 Algo advertido y desarrollado en PÉREZ, J., «377A, *madera de héroe*: guerra, ética y heroísmo en la novelística de Miguel Delibes», en *Crítica Hispánica*, vol. 14, núms. 1-2, 1992, pp. 91-100.

45 Este pasaje resulta útil para valorar el uso que hace Delibes del narrador omnisciente que, sabiendo, no revela más de la cuenta, o más allá de lo conveniente a cada momento: “Papá Telmo republicano, inconformista, desclasado, encerrado desde los primeros días del Alzamiento en la Plaza de Toros de su ciudad. Se sorprendió hablando de su padre con calor, con afecto. Entre papá Telmo y Pita, el muchacho establecía un punto de afinidad. Y el cabo le escuchaba confuso, sin saber qué partido tomar. Por primera vez, dentro del clima de incompreensión habitual, Gervasio aireaba la conducta de su padre con orgullo, persuadido de que era juzgada a la luz de otros principios. Al fin había hallado, entre su círculo de amigos y conocidos, uno capaz de valorar la actitud de papá Telmo”. DELIBES, M., 1993, op. cit, p. 256. Lo que sigue puede tomarse como corolario de ese doble magisterio/ paternidad: “Y, de pronto, se le hizo claro que ningún hombre debe cohibir la libertad de pensar de otro hombre”. DELIBES, M., 1993, op. cit, p. 256.

46 Peter es otro personaje que comparte esta distinción.

47 Op. cit., p.

48 GUTIÉRREZ TIBÓN, op. cit., p. 30 (entrada Antelmo).

49 GUTIÉRREZ TIBÓN, op. cit., p. 88 (ver Erasmo).

con el nacimiento de la Segunda República Española, 14 de abril de 1931 (para otros San Telmo debe celebrarse el 4 de abril, o el fin de semana siguiente a Pascua). Pero lo más interesante de la búsqueda de antecedentes para el nombre fue la atribución popular que le asigna a San Telmo el rol de santo patrón de los marineros (algo que perduraría, equívocos mediante, en la nominación de los fuegos de San Telmo)⁵⁰.

Poco menos de la mitad de la novela transcurre en el mar. Podríamos decir que la infancia y primera adolescencia de Gervasio están marcadas por la impronta y la dirección de Papá León (el período de iniciación, ligado a la tierra y la propiedad), y que durante el periplo por mar se abre el turbulento proceso de crisis y reconsideración de la filiación, bajo la invisible tutela de Papá Telmo, con cuya figura se reconciliará el protagonista sólo al final.

4. LA VANAGLORIA, LA SUPERVIVENCIA Y EL «HEROÍSMO PURO»

También al nombre de Gervasio se atribuyó origen germánico, concediéndole al «ger» el significado de «audaz con la lanza».⁵¹ Pero nunca nos engaña Delibes en la índole de ese pequeño, fragilucho, único varón mimado del abuelo, crecido en un entorno mullido y deseoso de agrandar. Nos deja saber desde el inicio que su aspiración al heroísmo es guiada por el deseo de ser el centro de atención de los adultos, como forma de compensar su insignificancia, su carácter impresionable y su propensión insegura y medrosa.

Fiel a la premisa de convertirse en «héroe vivo», Gervasio va alimentando hasta la juventud el deseo de protagonizar una acción «individual heroica»⁵². Su febril imaginación alimenta la imagen de un «héroe proverbial, de cantar de gesta, que él ambicionaba ser», y «el héroe de leyenda exigía, incluso, el refrendo de un testigo para que pudiera transmitir al mundo los pormenores de sus hazañas, y de esta forma incitar a la ejemplaridad»⁵³.

50 San Erasmo de Formia o Sanct' Elmo (siglo III - Ilírico, Balcanes ca. 303) se considera patrón de los marineros, quienes habían observado el fenómeno desde la antigüedad y creían que su aparición era de mal agüero; aunque otros marineros lo asociaban con una forma de protección de parte de su patrono. También se honra como santo patrono de los marineros a San Pedro González Telmo (Frómista, Palencia, 9 de marzo de 1190 - Tuy, 15 de abril de 1246), dominico español al que se encomendaban los marineros españoles que marchaban a la conquista de América. Por esto en España se representa a San Telmo vestido de dominico con una vela o un barco. Aunque no ha sido declarado oficialmente santo, la Iglesia ha aceptado su culto. LEONARDI, RICCARDI Y ZARRI, op. cit., p. 2089.

51 GUTIÉRREZ TIBÓN, op. cit., p. 115.

52 DELIBES, M., op. cit., p. 204.

53 Op. cit., p. 166.

Con todo, la advertencia del amigo Peter ofrece una pista valiosa, cuando dice: «sospecho que a lo que tú aspiras no es a ser un héroe, sino un exhibicionista»⁵⁴. Por un lado, echa luz sobre el origen del mito: el sentirse excepcional y lograr atención para superar su trauma de niño no querido⁵⁵. Pero a la vez confirma que aquello que lo singularizó es lo que luego pone en evidencia, haciendo notorios el miedo y la fragilidad en sus «paroxismos públicos»⁵⁶, lo que por otra parte, el bueno de Peter ayudará más de una vez a encubrir o disimular.

En marzo de 1938, en el naufragio del buque *Baleares*, muere Tato Delgado, emparedado en la torre desde el inicio del combate. Es el más admirado amigo y paisano de Gervasio, Peter y todo el grupo de pares: el mejor y más valiente. Esta muerte sume al protagonista en nuevas cavilaciones. Enseguida, «antes que aflicción, [la muerte de Tato] despertó en Gervasio una rabia árida, un deseo de revancha ajeno a todo patriotismo»⁵⁷. Entonces le escocieron como nunca las dudas y escrúpulos que lo acompañaban desde la niñez:

¿Cabía aceptar al héroe sin voluntad de serlo, forzado por unas trincas? ¿Es que Tato, herméticamente encerrado en una caja de acero, podía haber hecho otra cosa que morir? ¿Qué hizo dentro, en realidad? ¿Gritaría, lloraría, rezaría, invocaría, juraría, se desesperaría, arañaría los mamparos, se daría de cabezazos contra ellos o, por el contrario, asumiría serenamente la muerte que se acercaba? ¿No radicaba en ese matiz el heroísmo? Desde sus devaneos solitarios, escuchando el programa «Al alegre paso de la paz»; Gervasio había menospreciado la muerte arcana, incógnita y silenciosa, por inútil. El heroísmo encubierto, al perder su carácter aleccionador, no servía para nada, dejaba de ser heroísmo. Captada, en cambio, la acción por una cámara oculta que pudiera demostrar que el muerto no había muerto como una rata, ensuciándose los calzones, sino disparando contra el enemigo hasta el último cartucho, cobraba otro significado. Pero así, sin testigos, sin documentación pertinente, no quedaba más que la duda, de no ser que el muerto en guerra fuese un héroe por la simple razón de haber muerto. ¿No requería el héroe, como el santo, un postulador que demostrase su singularidad en contra de los argumentos del abogado del diablo?⁵⁸

Los dilemas sobre la presunción del heroísmo develan una construcción exterior frágil que sólo puede llevarse a cabo en una dimensión socializada, como elección de un modelo que parece ajustarse a un ideal. En ese sentido, los muertos son héroes más «perfectos» o más indubitables que los vivos. Son cosa juzgada, como ocurre con

54 Op. cit., p. 166.

55 Recordemos cómo disfrutaba de niño la predilección de la señora Zoa, que a su vez lo retenía alimentando la convicción de que su madre no lo quería. Y que, durante la guerra, las frívolas cartas de Manena Abad lo hacían sentirse “sobrante e inútil”, op. cit., p. 229.

56 Op. cit., p. 67.

57 Op. cit., p. 211.

58 Op. cit., pp. 213-214.

los santos y los mártires. Y también por eso el héroe es reconocido desde fuera, como desde fuera se le atribuyen sentidos y se descartan implícitamente los pensamientos que podrían mancillarlo.

Hay en Gervasio una idea infantil y narcisista del heroísmo que se resiste a caer. Si antes deseaba un regreso triunfal a casa, «en olor de multitud»⁵⁹, cuando empieza a erigirse el mito de Tato Delgado y a proyectarse su monumento en la ciudad, «acusó el golpe. Se sintió celoso. Sentía celos de un muerto, y en su interior se emplazó para morir»⁶⁰. Imaginó su monumento en la ciudad y un futuro en «una Manena Abad madura, perpetuamente célibe, fiel a su memoria depositaría al pie del retrato cada aniversario un ramo de claveles para conmemorar su sacrificio»⁶¹. Nótese de qué manera vuelve el término («sacrificio») que había rechazado de papá Telmo, reconvertido en una forma voluntaria de martirio, tras la muerte de Tato Delgado, aunque ya sido había anotado por Felipe Neri que «las mayores proezas, sacrificar incluso la vida, [si no es] por una causa noble será un sacrificio inútil»⁶², idea que él mismo moderará más adelante, a favor del argumento de la «buena fe»⁶³.

Puede señalarse también una simetría de antítesis: en los inicios de la guerra Gervasio se avergüenza de su padre atribuyéndole, como republicano, la culpa en el «sacrificio del Cordero»⁶⁴, mientras que para papá Telmo los jóvenes que van a morir o a perder la inocencia en la guerra son los corderos del «sacrificio» (Delibes, op. cit., p. 184). Asimismo hay una posibilidad esbozada acerca de la relación entre el sacrificio y la necesidad de «chivo expiatorio», de la que Delibes da magistralmente cuenta en el episodio de la embestida de las masas descontroladas buscando venganza tras un bombardeo⁶⁵.

El supuesto «bautismo de fuego» de Gervasio fue el primer gran susto tras el primer el disparo de las salvas antiaéreas, pero se pone verdaderamente a prueba cuando el buque es torpedeado y entra en verdadero pánico. Varios factores van limando la moral heroica del voluntario, quien llega a cuestionar la autoridad del tío Felipe Neri «para dictaminar sobre el arrojo y la valentía»:

59 Op. cit., p. 214.

60 Ídem.

61 Ídem.

62 Op. cit., 34.

63 Op. cit., p. 163.

64 Op. cit., 109.

65 Op. cit., pp. 172-175.

¿Existía alguien, fuera de uno mismo, capacitado para pronunciarse sobre los motivos de un soldado? [...] Algo como una inmensa fatiga le había empezado desde la reclusión del cabo Pita; algo fundamental se le iba enfriando dentro, descorazonándole, abriendo la puerta al desengaño⁶⁶.

Será la ejecución del cabo, al descubrirse su condición de infiltrado republicano sobre el final de la guerra, lo que reaviva el problema de la «buena causa»⁶⁷ y consigue aclarar para el muchacho la condición heroica, ahora indisolublemente ligada al martirio, el «heroísmo puro»—y armar para el lector unas conclusiones quizás atribuibles, con precaución, a Delibes—. En las últimas páginas se propone que es héroe el que acepta voluntaria y generosamente la muerte o la posibilidad de la muerte, con lo que modifica leve, pero significativamente, el listado de los héroes (Delibes, op. cit., pp. 285-286). Asimismo puede coincidir con una de las propuestas de José Antonio Marina sobre el miedo y la esperanza cuando afirma, luego de repasar los conceptos en varios sistemas filosóficos y de creencias, que «la valentía es la libertad en acto. Donde hay un acto de libertad, hay un acto de valentía»⁶⁸.

También debe decirse que los modelos de santidad y martirio fueron revisados en el Concilio Vaticano II, como tantas otras cosas. Sabemos que Delibes siguió con gran interés el Concilio, acontecimiento que *El Norte de Castilla*, que él dirigía, cubrió muy extensamente -no sin problemas con la censura franquista- y que su impacto modificó profundamente las ideas religiosas del autor⁶⁹. De modo que puede ser útil tomar en cuenta que la Constitución Lumen Gentium (Concilio Vaticano II, 1964) aporta una nueva visión del martirio, marcando el énfasis, según dice Fisichella, «no tanto en la profesión de fe del mártir sino en el amor que está en la base del testimonio del santo. La noción preconiliar insistía en que la muerte debía ser instigada por un rechazo a la fe del mártir. En cambio, Lumen Gentium 42, al hablar de martirio no nombra la profesión de fe, aunque ciertamente la supone, sino que prefiere hablar de martirio como signo del amor que se abre hasta hacerse total donación de sí»⁷⁰.

Mencionamos esto porque la muerte del cabo Pita reformula la materia heroica en la versión extrema del martirio. El mismo cabo había dicho, unas páginas antes de

66 Op. cit., p. 277.

67 Op. cit., pp. 34, 57, 71-72 y 103.

68 MARINA, op. cit., p. 218.

69 BUCKLEY, R., *Miguel Delibes, una conciencia para el nuevo siglo*. Barcelona: Destino, 2012, p. 15.

70 Cit. en BIANCHI, Enrique Ciro, «Angelelli: ¿qué significa martirio “en odio de la fe”? Una reflexión sobre el significado de la figura del mártir en la Iglesia, desde las nociones pre-conciliares hasta la actualidad», *La Stampa*, 2018, s/p. Disponible <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/11215/1/angelelli-significa-martirio-odio-fe.pdf>, p. 5.

su final: «yo creo que una cosa es mentar al Cristo y otra distinta creer en Él. Porque lo que Cristo predicaba era que nos amásemos los unos a los otros».⁷¹

CONCLUSIONES

Recordemos oportunamente una opinión que Javier Cercas atribuye a Alberto Manguel, acerca de que «toda épica es, en el fondo, antibelicista».⁷² El retorno del combatiente siempre trae consigo la «pena de Marte», que sabe del absurdo y la inutilidad de toda guerra.⁷³ Quizás también todo relato épico admita una lectura ambivalente o irónica sobre el mito del valor guerrero. *Madera de héroe* deja al descubierto ese sistema porque el narrador nunca se toma en serio la presunción heroica de Gervasio. Sin embargo, el conjunto no es del todo escéptico acerca de la materia.

En el hermoso y lúcido diálogo final, Gervasio y Peter llegan a una conclusión muy parecida a la que el tío Felipe Neri había alcanzado en su cuaderno, como un íntimo sinceramiento: «Creo que difícilmente se pueda ir más allá. El que se inmola a sabiendas, con recta intención y mirada limpia, es un héroe. Poco más podemos añadir».⁷⁴

La idea del martirio y la conclusión de que «nuestros héroes», los de todos, por encima de las banderas, son aquellos que murieron «generosamente» para que, de algún modo, otros pudieran sobrevivir, puede reenviarnos al epígrafe que comentamos inicialmente (y con esto, a una dimensión que está afuera del texto, como se explicó).

La novela, la escritura como tal, aun en ese registro mediado por hechos de ficción y distanciado por las capas de ironía, confirma el deseo y la voluntad de recordar (que supone asumir el trauma) por encima de la voluntad de mitificación, que corresponde, más bien, al deseo de olvidar, una distinción señalada por C. Moreno Nuño.⁷⁵ Pudiendo cerrar el aprendizaje con la experiencia tan común, tan humana, del desengaño, Delibes permite sin embargo, que el personaje, hundido tras la victoria, atravesado por un miedo que «continuaría [en su frente] aunque viviese

71 Op. cit., p. 257.

72 CERCAS, J. «Soy un desarraigado, por eso soy escritor», Entrevista en *El País, Suplemento Cultural*, Montevideo, 5 de enero, 2018, p. 3.

73 El propio cabo Pita llega a formular esa lúcida pregunta: «¿Quién inventó esta maldita guerra?». Op. cit., p. 257.

74 Op. cit., p. 163.

75 En CÁRCAMO, S., «Reivindicación y cuestionamiento del héroe en la literatura española actual», II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 3 al 5 de octubre de 2011, La Plata, Argentina. *Diálogos Transatlánticos. Memoria Académica*, 2011, p. 2.

mil años»,⁷⁶ siga dándole vueltas a la cosa, buscando un sentido ejemplarizante a las muertes terribles, una materia heroica que permita un futuro posible y signifique un «escarmiento para los vivos».

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCOS LLORACH, E., «Sobre 337A, Madera de héroe», en José Jiménez Lozano (dir.) *El autor y su obra: Miguel Delibes*. Madrid, Actas, 1993, pp. 55-68.
- ALVAR, M. *El mundo novelesco de Miguel Delibes*. Madrid, Editorial Gredos, 1987.
- ÁLVAREZ RAMOS, E., «Poética de la infancia: Reivindicación y autobiografismo en la producción infantil de Miguel Delibes», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, N° 877-878 (Ejemplar dedicado a «Diez años sin Miguel. Cien años con Delibes»), 2020, pp. 25-29.
- ANDRÉS-SUÁREZ, I., «Madera de héroe de Miguel Delibes. Cuestiones técnicas», en *Antiqua et nova Romania*, Granada, Universidad de Granada, 1993, pp. 135-150.
- BASTÚS, J., *Nomenclátor sagrado o diccionario abreviado de todos los santos del martirologio romano*, Barcelona, Subirana, 1861, en https://books.google.com.uy/books?id=VnYhTYy9R08C&pg=PA9&hl=es&source=gbs_toc_r&cad=4#v=snippet&q=telmo&f=false
- BIANCHI, Quique, «Angelelli: ¿qué significa martirio “en odio de la fe”? Una reflexión sobre el significado de la figura del mártir en la Iglesia, desde las nociones pre-conciliares hasta la actualidad», *La Stampa*, 2018, s/p. Disponible <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/11215/1/angelelli-significa-martirio-odio-fe.pdf>, p. 5.
- BUCKLEY, R., *Miguel Delibes, una conciencia para el nuevo siglo*. Barcelona: Destino, 2012.
- CÁRCAMO, S., «Reivindicación y cuestionamiento del héroe en la literatura española actual», II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 3 al 5 de octubre de 2011, La Plata, Argentina. *Diálogos Transatlánticos. Memoria Académica*, 2011, en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2816/ev.2816.pdf
- CELMA, P., «Diez años sin Miguel. Cien años con Delibes», *Ínsula*, 877-878, 2020, pp. 2-7.
- CELMA VALERO, M. P. y M. J. RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN (dir.), *Miguel Delibes: nuevas lecturas críticas de su obra*, Universidad de Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2014.
- CERCAS, J. «Soy un desarraigado, por eso soy escritor», Entrevista de GONZÁLEZ, M. en *El País, Suplemento Cultural*, Montevideo, 5 de enero, 2018, pp. 1-3.
- DELIBES, M., *La obra completa de Miguel Delibes*, tomo I. Barcelona, Destino, 1964.
- , *Madera de héroe*, Barcelona, RBA, 1993.

76 Op. cit., p. 283.

- DELIBES, E., «Apuntes sobre lo biográfico en algunas obras de Miguel Delibes», en *Miguel Delibes. Nuevas lecturas críticas de su obra*, Universidad de Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, CELMA VALERO, M. P. y M. J. RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN (dir.), 2014, pp. 17-23.
- GARCÍA DOMÍNGUEZ, R., «La infancia en Delibes», en *Estudio CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, Año nº 7, Nº 61, 2011, pp. 7-15, en https://prensahistorica.mcu.es/eu/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2000628604
- GENETTE, G. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1987.
- GREGORI GIRALT, E., «Ironías de la ironía: argumento dialéctico, figura retórica o categoría estética», *Observar*, Nº. 6, 2012, pp. 89-113.
- GULLÓN, A., *La novela experimental de Miguel Delibes*, Madrid, 1980.
- GUTIERRE TIBÓN, J., *Diccionario etimológico comparado de nombres propios*. México, 2002.
- HERZEBERGER, D. K., «377A, madera de héroe», *Hispania*, Vol. 72, núm. 2, 1989, pp. 306-307, en <https://doi.org/10.2307/343133>
- HIGUERO, F. J., «Indagación intertextual de 377A, madera de héroe», en J. Jiménez Lozano (dir.), *El autor y su obra: Miguel Delibes*. Madrid: Actas, 1993, pp. 135-149.
- LEONARDI, C., RICCARDI, A. y ZARRI, G. *Diccionario de los santos*. Madrid: Ed. San Pablo, 2000.
- MARINA, J. A., *Anatomía del miedo. Un tratado sobre la valentía*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- MARTÍN GARZO, G., «Miguel Delibes y los niños», en VV.AA. *Miguel Delibes. Nuevas lecturas críticas de su obra*, Universidad de Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, CELMA VALERO, M. P. y M. J. RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN (dir.), 2014, pp. 67-80.
- MARTÍNEZ, G., «Movimientos narrativos, ritmo y significación en *Los santos inocentes*», en *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, Nº 27, 2004, s/p., en <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero27/santosin.html>
- MEDINA-BOCOS, A., «Claves para leer a Miguel Delibes», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012 s/p. Publicación original: *Literatura y cultura españolas. Revista de la Cátedra Miguel Delibes*, núm. 3, diciembre 2005, pp. 165-183, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/claves-para-leer-a-miguel-delibes/html/aa3378dc-a102-11e1-b1fb-00163ebf5e63_3.html#I_0_
- MOZOS, S., «Miguel Delibes: la mirada irónica», en PINO, F., *Las constantes de Delibes*. Valladolid, Diputación de Valladolid/ Fundación Municipal de Cultura, 1995.
- NEUSCHÄFER, H. J., «Miguel Delibes y las dos España. Releyendo Madera de héroe», en G. Arnscheidt y P. Joan Tous (eds.) «Una de las dos España...». Representaciones de un conflicto *identitatrio en la historia y en las literaturas hispánicas*, Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2007, pp. 99-101.
- PÉREZ, J., «377A, madera de héroe: guerra, ética y heroísmo en la novelística de Miguel Delibes», en *Crítica Hispánica*, vol. 14, núms. 1-2, 1992, pp. 91-100, <http://>

www.cervantesvirtual.com/obra-visor/377a-madera-de-heroe-guerra-etica-y-heroismo-en-la-novelistica-de-miguel-delibes/html/06910cf4-f5b6-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html

RIVAS, M., *El héroe*, Madrid, Alfaguara, 2006.

ROBERT, M., *Orígenes de la novela y novela de los orígenes*, Madrid, Taurus, 1973.

ROMERO QUINTANA, L., "Hermenéutica y Literatura: La lectura en 'La muerte y la brújula', de Jorge Luis Borges, como un acto impositivo". *Límite. Revista interdisciplinaria de filosofía y pedagogía*, vol. 10, N° 33, 2015, pp. 3-14. <https://www.redalyc.org/pdf/836/83642663002.pdf>

SOLER SERRANO, J. 1976. "A fondo Miguel Delibes", RTVE. Entrevista completa en https://www.youtube.com/watch?v=m1vxljBS_c4

SOTELO VÁZQUEZ, M., "La guerra civil en la narrativa de Miguel Delibes de *La sombra del ciprés alargado*" (1947) a *377A, madera de héroe*" (1987), *Letras de Deusto*, 1992, Vol. 22, Número 55, 1992a: 75-90.

SOTELO VÁZQUEZ, M., "377A, madera de héroe. La ambigüedad del heroísmo", en *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector: actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea*. Enrique Baena Peña y Cristóbal Cuevas García ed., 1992b, 303-314.

___, "Los personajes de Miguel Delibes: Las sucesivas máscaras del escritor", en CVC. Miguel Delibes. *Acerca de Delibes*, s/p., 2012, en https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/delibes/acerca/acerca_04.htm

TODOROV, T., *Frente al límite*. México: Siglo XXI, 2004.

VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, M. I., *Miguel Delibes, el camino de los héroes*, Madrid, Editorial Pliegos, 2007.

ESTUDIO Y REPRODUCCIÓN DE LOS PRIMEROS RELATOS DE ALFONS CERVERA: «EL ATRACADOR. ¡EH VERLAINE, ¿VIENES?!» (1974), «ENSAYO PARA UNA INICIACIÓN» (1981) Y «LA NOCHE EN QUE LOS BEATLES LLEGARON A BARCELONA» (1982)

STUDY AND REPRODUCTION OF THE FIRST SHORT STORIES BY ALFONS CERVERA: «EL ATRACADOR» (1974), «ENSAYO PARA UNA INICIACIÓN» (1981) Y «LA NOCHE EN QUE LOS BEATLES LLEGARON A BARCELONA» (1982)

JACOBO LLAMAS MARTÍNEZ
Instituto de Humanismo y Tradición Clásica
Universidad de León

RESUMEN

En este trabajo se estudian y editan los primeros y únicos relatos conocidos de Alfons Cervera (Gestalgar, Valencia, 1947), «El atracador. ¡Eh Verlaine, ¿vienes?!» (1974), «Ensayo para una iniciación» (1981) y «La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona» (1982). Pese a su bisonñez, los tres cuentos avanzan la originalidad, la habilidad formal y el compromiso ético de un escritor que debería estudiarse con mayor detenimiento dentro del canon de la literatura española de las últimas décadas por ser un referente de la narrativa de la «memoria» y uno de los principales renovadores de la novela corta.

PALABRAS CLAVE: Cervera, relato, novela corta, memoria, canon.

ABSTRACT

In this work, the first and only known stories by Alfons Cervera (Gestalgar, Valencia, 1947) are studied and edited, «El atracador. ¡Eh Verlaine, ¿vienes?!» (1974), «Ensayo para una iniciación» (1981) y «La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona» (1982). Despite their infancy, the three texts advance the originality, formal skill and ethical commitment of a writer who should be studied more closely within the canon of Spanish literature of recent decades to be the references of the so-called «memory» narrative and one of the main innovators of the short novel and.

KEYWORDS: Cervera, short-stories, short-novel, memory, canon.

* Recibido: 02-05-2024. Aceptado: 10-10-2024

1. ALFONS CERVERA EN LAS HISTORIAS DE LA LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

En 1983, Alfons Cervera ganó el Premio de Narrativa Villa Alaquàs, ciudad cercana a Valencia, con *Homenaje a Bram Stoker*, una obra breve que se publicó en 1984 con el título *De vampiros y otros asuntos amorosos*. Ese libro constituyó el inicio de una trayectoria literaria en la que el escritor denuncia las conservadoras y unívocas posiciones de una parte de la sociedad española con respecto a los orígenes, circunstancias y consecuencias de la dictadura, «transición» y democracia en España. El autor se ha granjeado con ello la admiración y reconocimiento de reputados profesores, investigadores y escritores españoles, franceses, alemanes o estadounidenses: Ricardo Senabre, Juan Antonio Masoliver Ródenas, Santos Sanz-Villanueva Ángel Basanta, Georges Tyras (el traductor de sus novelas al francés), Jean-François Carcelen, Philippe Merlot-Morat y Erich Hackl (el traductor de sus novelas al alemán), Marta Sanz, Menéndez Salmón, Isaac Rosa, Anne-Laure Bonvalot, Valeria Possi, Jon Kortazar, Lorraine Ryan, Rachel Linville, Anthony Nuckols, Antonio Gómez-López Quiñones, José Carlos Mainer, David Becerra, Daniel Arroyo Rodríguez, Raquel Macciuci... Sin embargo, la obra de Alfons Cervera no ha sido suficientemente situada en el canon de la literatura española; en dos de las últimas historias de referencia de la literatura española únicamente se indica:

Alfons Cervera (1947) desarrolla un relato escueto y denso, *El domador de leones* (1989), un tema metafísico – el sentido contingente de la vida – a través de un personaje atribulado (SANZ VILLANUEVA, 1992: 277).

[...] la vibración épica y la memoria lírica se aliaron para contar con buen ritmo novelesco los combates de la guerrilla – a veces consigo misma – en el ciclo novelesco de Alfons Cervera (1947), por ejemplo en *Maquis* (1997) o *La noche inmóvil* (1999) [...] (GRACIA y RÓDENAS, 2011: 878)¹.

Conviene precisar, por tanto, ciertos aspectos de la figura y obra de Alfons Cervera, que amplía los límites del yo y la *autoindagación* subjetiva mediante la fragmentación, la combinación de narración y reflexión, la elipsis y la acumulación de narradores, puntos de vista y personajes – la mayoría reales o con un correlato real –. Por edad, el escritor debería encuadrarse entre los narradores experimentales de la llamada «Generación del 68», pese a que sus modestos orígenes retrasaron su acceso a las lecturas de sus contemporáneos como explicó en distintas ocasiones, una de las más recientes en su libro *Algo personal...* de 2021²:

1 En una historia de la literatura española durante la democracia, MORALES (2022: 236-237) alude a la extensa obra del escritor valenciano en las dos últimas décadas (2001-2021), al lirismo de sus textos, a la recuperación de la memoria y, siguiendo a SENABRE (2012), a su «atención [a] seres humildes».

2 SANZ VILLANUEVA (1992: 277) apuntó la aparición algo tardía de Alfons Cervera; TYRAS (2022: 7) también lo sitúa entre los autores del 68, pero pertenecería a los narradores de esa generación que, según OLEZA (2020: 28-30), se movilizaron contra el franquismo hacia finales de los 60, y no a los que habitaron

Siempre dije que tuvieron suerte quienes dispusieron en sus casas de una extensa biblioteca y de quien les señalara el camino para transitar sabiamente por sus estanterías. En mi casa no había ni un solo ejemplar que llevarme a las manos. Bueno, tres o cuatro de teatro [...] y, no sé por qué, unos poemas de García Lorca (CERVERA, *Algo personal. ¿Te ha picado alguna vez una abeja muerta?*, pp. 11-12).

Cervera tampoco se dio a conocer como poeta o novelista a finales de los sesenta ni en la década de los setenta como sus compañeros de generación, sino que publicó su primera obra como tal, la citada *De vampiros y otros asuntos amorosos*, en 1984. Sus libros siguientes, adscritos al género de la novela corta por su brevedad, *Fragmentos de abril* (1985), *La ciudad oscura* (1987), *Nunca conocí un corazón tan solitario* (1987), *El domador de leones* (1989) y *Nos veremos en París, seguramente* (1993), rompen la lógica argumental, introducen abruptas rupturas cronológicas, potencian el monólogo alucinado y el gusto por la cultura de masas (el cine y el pop) y por personajes, vaporosos e indefinidos, con tendencia a lo marginal³. TYRAS (2007: 26) acuñó el término OLN (Objeto Literario No Identificado) para referirse a la peculiar forma narrativa de *Fragmentos de abril* (1985) y *La ciudad oscura* (1987), en los que «no hay relato lineal, ni ubicación espacio-temporal identificable de la trama, ni recurrencia de los personajes, aunque sí un narrador impersonal cuya postura elegantemente distante contribuye a dar cohesión al conjunto» (TYRAS, 2022: 4).

El interés de Cervera por las construcciones alógicas, inconexas, fragmentadas y caóticas es compartido por escritores de su quinta y por otros anteriores que testimoniarían así el deseo de apartarse del discurso burgués y de los códigos y automatismos franquistas, cuya racionalización tecnocrática subvirtieron por medio del irracionalismo, la ironía, el *collage*, la intertextualidad o la baja y alta cultura⁴. El problema fue que los manierismos de los primeros libros de Alfons Cervera, más propios de la narrativa española de los años setenta, llegaron, por así decirlo, a destiempo, en democracia, cuando los novelistas del 68 habían recuperado el interés por las tramas extensas y abandonado los iconoclastas o transgresores excesos formalistas en pro de

su «intemporal República universal de las Letras».

3 En ese mismo período, Alfons Cervera publicó cuatro poemarios: *Canción para Chose* (1985), *Francia* (1986), *Hyde Park Blues* (1987) y *Sessió contínua* (1987); para estos y otros textos poéticos del autor, véase LLAMAS (2023).

4 NAVAJAS (1987: 216), que estudia los rasgos de la novela moderna y posmoderna en obras de Carmen Martín Gaité, Juan Benet, Jesús Fernández Santos, Luis Goytisolo y Manuel Vázquez Montalbán, apunta que la verosimilitud de tramas, personajes y el desarrollo armónico de un texto, aún en sus conflictos, «[...] propicia una visión estable de la realidad, [que es la] propia de una concepción burguesa del mundo». SUSINI-ANASTOPOULOS (1997) examina las implicaciones conceptuales, estructurales y estilísticas de «l'écriture fragmentaire».

clichés de la novela negra o de intriga y las tendencias metaliterarias, cosmopolitas o exóticas para estar a la moda y atraer a más lectores.

Con la publicación de *El color del crepúsculo* en 1995, las complejidades técnicas, la tensión *metanarrativa* y el lirismo de Cervera afinan el intimismo argumental y la significativa denuncia de la represión franquista en su pueblo (Gestalgar, Los Yesares en sus ficciones) y comarca (la Serranía valenciana). Gracias a eso, el escritor alcanzó una primera madurez creativa que le distinguió de los narradores de su generación y de otros más jóvenes. Este proceso de refinación y ajuste de las técnicas vanguardistas y posmodernas culmina en otras novelas breves recientes como *Esas vidas* (2009), *Todo lejos* (2014) o *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona* (2018). En ellas devela los sesgos ideológicos de los discursos preponderantes del pasado dictatorial español en la democracia actual, lo que convierte al autor en un referente ético y moral de la llamada narrativa de la «memoria» y de la *autoficción* y la novela corta en la España de las últimas décadas⁵.

En consecuencia, resulta oportuno precisar las circunstancias históricas y biográficas de la obra de Alfons Cervera, las fechas de redacción, aumentar su corpus, explicitar fuentes y reescrituras o esclarecer sus mecanismos retóricos y narratológicos. Para ello, en este trabajo se recuperan sus primeros relatos conocidos, «El atracador. ¡Eh Verlaine, ¿vienes?!» (1974)⁶, «Ensayo para una iniciación» (1981) y «La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona» (1982). En los tres prima el acento experimental y el entusiasmo formalista a la hora de difuminar argumentos y personajes, de extremar la fractura de tiempos y espacios y la intertextualidad; también se aprecia en ellos la habilidad formal, el compromiso ético de su literatura posterior y un proceso de decantación de su talento «salvaje» o «asilvestrado», por lo que las situaciones y personajes de «Ensayo para una iniciación» y «La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona» resultan más clarificadoras que las de «El atracador».

5 Una aproximación a los autores y tendencias de la novela española en las últimas décadas puede verse en SANZ VILLANUEVA (1984: 199-203 y 1992: 251-284) y GRACIA y RÓDENAS (2011: 773-801 y 815-824, 846-893, 899-924), entre otros. Oleza (1993 y 1996) apunta las razones del predominio de una novela española posmoderna que, desde finales de los años 60 y hasta la segunda mitad de los años ochenta o principios de los noventa, se alejó del concepto de realismo. Para un estudio de la novela corta en España, consúltense los estudios de Pujante Segura (una síntesis de ellos en PUJANTE SEGURA, 2019). En el monumental trabajo, de tres volúmenes y más de dos mil páginas, editado por WAGNER-EGELHAAF (2019), se explica lo que la crítica literaria de hoy llama *autoficción*, que MICÓ (2018: 15), con su proverbial sabiduría, encuentra ya en la *Comedia* de Dante.

6 En adelante identificaré casi siempre el relato con el título de «El atracador».

2. «EL ATRACADOR» (1974), «ENSAYO PARA UNA INICIACIÓN» (1981) Y «LA NOCHE EN QUE LOS BEATLES LLEGARON A BARCELONA» (1982)

En los años ochenta, Víctor Orenga, editor de *Fragmentos de abril* (1985), *La ciudad oscura* (1987) y *Canción para Chose* (1985), el primer libro de poesía de Alfons Cervera, iba a publicar un volumen de relatos del autor; la editorial de Orenga cerró y el único testimonio existente de los cuentos se extravió sin ser publicado, de manera que «El atracador», «Ensayo para una iniciación» y «La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona» son los primeros relatos conservados de Cervera⁷. El escritor prescinde en los tres de la concatenación de sucesos y subvierte la lógica espacial y temporal: presente, pasado y futuro se confunden deliberadamente y la acción cambia de un lugar a otro, siendo las repeticiones de situaciones y personajes el principal, y casi único, modo de continuidad argumental. Los personajes carecen de una identidad fija, se presentan en situaciones insólitas, de un gran desasosiego existencial, y dan la sensación de mezclar sueños y realidad. Narraciones, diálogos, monólogos y descripciones no cumplen una función mimética y añaden confusión al interpolar nombres reales con los de ficciones literarias, musicales y cinematográficas, James Dean, Warren Beaty, Natalie Wood, Jean Seberg, John Coltrane, Bob Dylan, *El libro de arena*, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Eluard, *Rebelde sin causa*, *Esplendor en la yerba*, *Pierrot le fou*...

A estos aspectos, que traslucen el mundo personal de Alfons Cervera y el afán rupturista de su primera etapa narrativa, donde el «cómo contar» se impuso al «qué contar», se agregan otras características fundamentales de su obra: las pulsiones amorosas y eróticas, las diferencias de clase y las ambientaciones urbanas. Estas últimas confrontan espacios modernos y decadentes e ilustran, en parte, el devenir ético, social, político y cultural de la sociedad española de 1974 a 1982. El desencanto insinuado por situaciones, personajes y espacios de los relatos se proyecta, según TYRAS (2007: 26-31), en otros textos de Cervera de la década de los ochenta, pero especialmente en *Fragmentos de abril* (1985), *La ciudad oscura* (1987) y en el primero de sus poemarios publicados, *Canción para Chose* (1985). A ese mismo desencanto responde la precariedad de las relaciones amorosas que GOURGUES (2021) destaca en *La ciudad oscura* y, de modo más parco, en *De vampiros y otros asuntos amorosos* y *Fragmentos de*

7 Un relato más breve, «Acrílico de amor con personajes», se difundió en abril de 1987 en el número 1 de la suerte de fanzine, *Cavallers de Neu*, del Cafè-Llibreria del mismo nombre, situado en el barrio de la ciudad vieja de Valencia. El café fue frecuentado por Alfons Cervera y otros escritores como Uberto Stabile, Vicente Contreras, José Luis Falcó, Blas Muñoz o Josefa Llavador en los años ochenta. Cervera conserva, además, otros tres relatos breves, «Isadora», «Final de filme» y «Los marcianitos (un cuento moderno)», y un documento escrito a mano con el esquema tripartito de un libro de veinticuatro cuentos inédito, con «El atracador» entre ellos. Los tres relatos repiten asuntos, referentes, forma o los tipos y personajes abatidos de «Ensayo para una iniciación» y «La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona», la finalidad del arte, el cine norteamericano, la actriz Romy Schneider, la monja, el escritor, la pintora...

*abril*⁸. Es más, las historias de ciertos personajes de «El atracador», «Ensayo para una iniciación» y «La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona» parecen continuar en las novelas citadas, y tres pasajes de «La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona» se refunden en *Fragmentos de abril*⁹.

2. 1. «EL ATRACADOR. ¡EH VERLAINE, ¿VIENES?!» (1974)

El 17 de mayo de 1974, Alfons Cervera entregó en el registro del Ayuntamiento de Paterna ocho páginas, en tamaño folio, encabezadas con la siguiente dedicatoria: «a federico garcía lorca y miguel hernández [¡]ah! y para john lennon y yoko ono (gracias por la música)». Debajo de la dedicatoria figura una especie de título escrito a mano: «El atracador / (¡Eh, Verlaine, ¿vienes?!)». Meses después, el texto, que, por su extensión y contenido, se ajusta lo que se entiende por relato, fue finalista del Premio Villa de Paterna; en 2018 Cervera recordó su escritura en la novela *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona*:

El tú estás tonto de un relato titulado «El atracador» [...]. Me inventé el atraco a un banco por unos jóvenes que militaban en la lucha armada contra la dictadura. Los personajes que acompañaban sus sueños eran García Lorca, Antonio Machado y un tal Arthur Rimbaud [...]. Han pasado muchos años y aún me pregunto a veces qué habrá sido de aquella historia adolescente extraviada [...] (CERVERA, *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona* [novela], p. 93)¹⁰.

«El atracador» reproduce un delirio o enajenado fluir de conciencia de un protagonista masculino que en ocasiones se dirige a «Ma». En él se evocan dos historias de amor y un plan de robo en el que puede que no haya participado, pero a consecuencia del cual pudo fallecer «Pa», vigilante nocturno en una fábrica relacionado con Ma, y producirse un accidente de coche en el que murió la mujer que amó el protagonista. Este personaje también refiere su querencia por los jardines con césped, la lectura, la escritura y, al mismo tiempo, la fascinación por los lugares sórdidos, la ausencia de rencor y un dolor más abajo del ombligo, debido, quizá, a una apendicitis, que, irónicamente, mitiga las connotaciones sexuales de la expresión. Todas estas nociones son clave para comprender las contradicciones del personaje del relato y permiten

8 BELLVESER ([1985] 2001: 188-189) también resalta el componente desencantado de *Fragmentos de abril*, y la misma GOURGUES (2021), que acaba de culminar una tesis sobre Cervera, ofrece más datos y bibliografía para contextualizar las primeras obras del escritor en el panorama literario español de los años ochenta.

9 CERVERA, *Esas vidas*, pp. 120-121, revela que *Nos veremos en París, seguramente* iba a ser un libro de relatos. *El boxeador*, última novela del autor hasta la fecha, también fue concebida como un libro de cuentos titulado *Los días del frío*; el rótulo encabeza, finalmente, la parte principal de la novela.

10 Más adelante Cervera vuelve a referirse al relato en la novela: «En alguna parte estará aquel relato que antes salía en estas páginas. No sé por qué lo escribí, casi nunca sabemos lo que escribimos. Al menos yo nunca lo sé. Y sigo sin saberlo» (Cervera, *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona* [novela], p. 104).

atisbar las de la época, en la que empezaban a neutralizarse ciertas diferencias de clase, puesto que el protagonista rechaza los modos de vida burgueses, pero se siente atraído por la lectura, la escritura y los jardines.

La formulación alucinada impide precisar otras circunstancias y plantea numerosas incertezas: ¿Pa se durmió durante una de sus guardias en una fábrica y fue despedido por ello o fue ese despiste lo que permitió el robo? ¿Ma y Pa son los padres del narrador y este planeó el robo a causa del despido de su padre? ¿Las personas con las que planeó el atraco fueron las que asaltaron la fábrica y a las que dice no guardar rencor? ¿La alternancia entre la primera y la tercera persona responde al delirio del personaje o a otra instancia narradora? ¿Dónde se encuentra el personaje?: ¿en un hospital?, ¿en un psiquiátrico y entonces «Ma» es una de las trabajadoras u otra de las pacientes y no su madre...?

Con todo, varios *leitmotiv* dan unidad y coherencia al texto: los dos más recurrentes son las apelaciones a «Ma» y a la «bella dama». Esta segunda sería una estudiante burguesa muy alejada de las inquietudes culturales y de los hábitos del narrador: a ella no le gustan ni entiende a Rimbaud, Machado o Bob Dylan, y prefiere los espacios urbanos y elegantes, con sus teatros, escaparates lujosos y avenidas de niños pijos, mientras que él opta los ambientes nocturnos, tabernas, bares y fábricas de los arrabales, además de ser lector y admirador de Rimbaud o Machado. Si bien, la ambigüedad del texto no permite saber si «la bella dama» existe o es una fabulación contrapuesta a la de una adolescente anterior, con la que el narrador congeniaba vital e intelectualmente.

Las divagaciones alrededor de estas mujeres se preñan de alusiones a vagabundos, prostitutas y homosexuales, al riesgo de accidente en las autopistas las noches de niebla y a unas «flores amarillas» que no pueden ser entregadas en un cumpleaños. Estas dos últimas menciones, más oscuras incluso que las del resto del relato, tal vez sugieran la posible muerte de la adolescente y recuerden la tumba de Machado en Colliure, sobre la cual suele haber flores para recordar su exilio y muerte. La dedicatoria inicial para Federico García Lorca y Miguel Hernández, dos poetas cuya memoria no pudo extinguir el franquismo y se recuerdan tanto por su obra como por sus trágicas muertes, avalaría esta idea¹¹.

11 A la muerte de Machado en Colliure, comuna cercana al campo de concentración de Argelès-sur-Mer, que en 1939 albergó a unas cien mil personas tras la toma de Barcelona por parte del ejército franquista, Cervera dedicó diversos artículos; en CERVERA (2023) aún refiere la grandeza de Rimbaud o «la nobleza de la poesía» de Antonio Machado, cuyo inminente centenario de su nacimiento en 1975 originó, en 1974, los primeros homenajes. Para el simbolismo de la figura ética y estética de Machado bajo el franquismo véase, entre otros, el trabajo de LANZ (2012) o la mención reciente de SANZ VILLANUEVA (2024: 227-251). A su paisano valenciano Miguel Hernández, Alfons Cervera también lo menciona en múltiples ocasiones; una de las más emotivas se halla en el artículo «Miguel Hernández: una memoria urgente», compilado en CERVERA

Sea como fuere, «El atracador» ofrece una dura visión de la existencia humana y sugiere que el gozo físico y emocional linda con el sufrimiento o la tortura, algo nada baladí en el año 1974, tras treinta y cinco años de dictadura franquista en los que se había reprimido y penado el sexo, y encarcelado o ejecutado a los disidentes¹²:

Las autopistas se llenan de cadáveres en las noches de niebla y el llanto de las vírgenes se mezcla con la sangre de las prostitutas en electrólisis perfecta. ¡Adiós mariposa atrapada en flores artificiales! Adiós amor. Cuando vuelas sobre los estigmas de mil cuerpos des-[p. 8]nudos recuerda los viejos cafés y los aniversarios sin rosas amarillas. Yo la amé ¿sabes mi vieja dama? Ahora quiero cantar canciones de amor. ¡Borrachas que acordonáis las fuentes de todas las ciudades! ¡Maricas que os refugiáis en los escaparates de las boutiques! ¡Adolescentes que despertáis en los automóviles con los ojos como puños! ¡Ancianos que contáis extrañas historias en los viejos cafés de las afueras! ¡Venid todos a cantar conmigo! ¡Mis amigos han muerto en las autopistas envueltos en niebla! Pobre Pa, que no pudo soportar jamás aquel golpe terrible. Y tú Ma siempre con tus temores. ¡Canta, mi bella dama! ¡Canta con todos nosotros[!] Y luego pasaremos, antes de ir a tu casa, por todos los jardines de la ciudad. Por todos los jardines de todas las ciudades del mundo (Cervera, «El atracador», pp. 7-8).

En el clímax recapitulativo previo se acrecientan las formulaciones excesivas y desmesuradas de otros lugares de «El atracador» y se reincide en posibles fuentes o huellas intertextuales del cuento. La pulsión erótica y sexual, la mención de obreros y vagabundos, y la exaltación de imprecaciones y apóstrofes, puede remitir a Rimbaud, citado directamente en el relato: «¡oh Arturo Rimbaud! [...] ¡Oh mi siempre adolescente visitante temporal del infierno!» (Cervera, «El atracador», p. 7)¹³; mientras que las impresiones urbanas se asemejan al superrealismo de *Poeta en Nueva York* de Lorca, uno de los dedicatarios del texto de Cervera: «Las estatuas caminan lentamente por las aceras húmedas»; «Los escaparates de las tiendas de modas reflejan los rostros enrojecidos de las muchachas que huyen de una tarde con pájaros en lo alto de cinco horas de hastío» (Cervera, «El atracador», pp. 2 y 5).

Otros referentes textuales tal vez operen de forma más sutil. Así, si Tyras (2007: 26) menciona el título de Marsé, *Encerrados con un solo juguete*, a propósito (2000: 269-271).

12 Una combinación parecida de placer y dolor, de éxtasis sexual que tortura los sentidos, se repite en las experiencias narradas en *De vampiros y otros asuntos amorosos*. TYRAS (2007: 26) explica: las «cincuenta y tres viñetas [...] escenifican la dimensión letal de la relación física [...] los personajes no sobreviven a su entrega amorosa [...] “se devoraron porque se gustaban” (*De Vampiros...*, p. 104)».

13 «¡Oh la faz cenicienta, el escudo de crin, los brazos de cristal! ¡El cañón sobre el que debo arrojar me por entre la refriega de los árboles y el aire leve»; «¡Oh mi Bien! ¡Oh mi Bello! ¡Charanga atroz en la que ya no tropiezo! ¡Mágico potro de tormento!» (Rimbaud, *Iluminaciones*, pp. 161 y 173). Verlaine, amigo y amante de Rimbaud y cuyo nombre encabeza el texto de «El atracador» reproducido, pudo proponerle el título de *Les Illuminations*, donde, como en el relato, se disgregan el yo y la continuidad argumental. De los primeros versos de *Une saison en enfer* de Rimbaud («[...] l'affreux rire de l'idiote»), Cervera tomó el título de su novela *La risa del idiota* (2000) y explicó la poesía de Baudelaire y Rimbaud cuando trabajó como profesor de literatura en las Escuelas Profesionales San José, en la ciudad de Valencia, a finales de los años setenta.

de *De vampiros y otros asuntos amorosos*, la relación de Maruja, Teresa y Manolo, el Pijoaparte, en *Últimas tardes con Teresa*, quizá recuerde los dilemas amorosos y de clase insinuados en «El atracador», y las referencias al atraco a filmes como *Bonnie and Clyde*. La estructuración y la forma del relato de Cervera remiten al *nouveau roman* y los narradores hispanoamericanos; de hecho, la voz enajenada del protagonista de «El atracador» puede que herede singularidades expresivas y estilísticas de la escritura de Manuel Puig, aunque su libro más célebre, *El beso de la mujer araña* (1976), basado parcialmente en la vida y novela de Luis González de Alba, *Los días y los años* (1971), se publicase con posterioridad a la redacción de «El atracador»¹⁴.

El monólogo o fluir de conciencia enajenado del cuento llama la atención sobre otra de las particularidades de la escritura de Alfons Cervera señaladas por TYRAS (2013): la «poética de las voces». En «El atracador», la experimentación con los narradores se da en la alternancia entre la primera y la tercera persona. Esto, que seguramente obedece al desdoblamiento de la personalidad del narrador, propicia el vaivén caótico de los asuntos en torno a los ejes comentados: la evocación de dos historias de amor, las apelaciones a Ma y Pa y las vagas referencias a un atraco. La recurrencia de estos asuntos aporta un ligero desarrollo argumental y reproduce una forma de narrar muy habitual de las novelas de Cervera, cuya disposición se asemeja a una espiral, ovillo o esfera por la manera en que se combinan acciones, digresiones, voces, espacios, tiempos y personajes.

En «El atracador» esta disposición aún adolece de la sofisticación y complejidad de las obras mayores de Cervera, pero muestra la voluntad del escritor de extremar y transgredir las convenciones narratológicas. En *El color del crepúsculo*, *Maquis*, *La noche inmóvil*, *La sombra del cielo* y *Aquel invierno*, la superposición de narradores, uno de ellos ya fallecido, acumula múltiples acciones y puntos de vista; en *Esas vidas*, *Otro mundo* y *Claudio, mira*, sorprende el sutil y coherente proceso de introspección y fragmentación de la trama en torno a la memoria colectiva y familiar, la identidad, la violencia, la represión franquista, la ficción y la literatura.

El artificio del discurso narrativo de «El atracador» se traslada, asimismo, al lenguaje, que en muchas ocasiones no respeta los criterios actuales, dependientes de

14 El conocimiento e inclinación de Cervera por los títulos, escritores y filmes citados es fácilmente rastreable en su obra. La emoción que le inspiró la lectura de *Últimas tardes con Teresa* y la figura de Marsé, que pasó de joyero a escritor, convencieron a Cervera de que podía aspirar a ser un hornero escritor; *Maquis* está dedicada precisamente a él: «Esto es una novela. Otra cosa, quizá, la memoria que inspiran los hechos narrados en sus páginas. A Juan Marsé». «Bonnie Faye and Clyde» rotula una composición del poemario *Hyde Park Blues*, escrito entre 1974 y 1975, aunque no fue publicado hasta 1987; el poema «La traición de Rita Hayworth», de *Canción para Chose* (1985), alude a una novela de Manuel Puig, dedicatario también del poema. TYRAS (2007: 28) advierte a este respecto: la «manera de jugar con la intertextualidad», «de borrar las fronteras entre texto y paratexto», actúa como «marca de fábrica de la escritura cerveriana».

factores gramaticales y de sentido. En determinadas secuencias, la supresión de comas explicativas y de un verbo principal ilustra el exaltado y furibundo estado emocional del protagonista¹⁵. Esta actitud, muy propia de la literatura del Romanticismo, refleja el desamparo y desasosiego del individuo rebelde, incomprendido o marginado, por no compartir ni adaptarse a los modos de vida burgueses. Sus precedentes se encuentran en el arquetipo del rústico o el loco, personajes que alternan lucidez y extravagancia.

Por último, la armónica alternancia de enunciados y oraciones de mayor o menor extensión, combinadas con bucles temáticos y expresivos, que entran dentro de lo que Greimas denominó *isotopías*, dotan a «El atracador» de significativas recurrencias emocionales y temáticas, tamizadas por un lirismo que apura sensaciones y sentimientos, y rechaza ligazones lógicas o racionales. Esto fue utilizado por narradores de la generación de Cervera para, como se ha comentado, transgredir usos y costumbres burgueses o de clase.

Así pues, dispersión argumental, fragmentación y alternancia de instancias narradoras, tres de los aspectos más fascinantes de la escritura de Alfons Cervera, ya se evidencian en su primer relato conocido; a ellos se suman la irreverencia conceptual, estilística y tipográfica que, en conjunto, reflejarían el desprecio y el odio del autor hacia la sociedad franquista, en general, y hacia quienes justificaron y ampararon la continuidad del régimen, en particular¹⁶.

2. 2. «ENSAYO PARA UNA INICIACIÓN» (1981)

Alfons Cervera fue finalista en 1981 del Concurso de Relatos Ciudad de Villajoyosa con «Ensayo para una iniciación», un texto publicado en ese mismo año, sin lugar de edición, por el Instituto de Estudios Alicantinos dentro del volumen *Cuentos para Villajoyosa. Narraciones premiadas en el concurso «Ciudad de Villajoyosa»*. En el relato

15 El empleo de un lenguaje natural, familiar y cercano al discurso oral, donde el ritmo viene condicionado por estados de ánimo, es un rasgo destacado de la obra de Cervera. Para BELLVESER ([1985] 2001: 187), en *Fragmentos de abril* (1985) es el escritor quien habla en realidad, sin «fingimiento, ni dramatización, ni novelización [...]». Se escucha [su] voz e incluso [sus] giros coloquiales, o [sus] exageraciones, o [sus] exabruptos anticlericales, iconoclastas». En «El atracador» no es propiamente el autor quien se expresa derechamente, sino un personaje con el que comparte cierta virulencia emocional y lingüística. En obras posteriores, Cervera sí hablará directamente y ajustará la puntuación de sus textos a las convenciones gramaticales y sintácticas, sin renunciar del todo a ciertas marcas autoriales como el rechazo a separar por comas ciertos incisos o a prescindir del verbo principal en ciertos períodos.

16 El discurso culturalista, metapoético, irracional y *camp* de los poetas novísimos contempla, como explica IRAVEDRA (2018: 612), un cierto «alcance subversivo» y «el desplazamiento de la conciencia política hacia una problematización del trabajo textual», que «demasiadas inercias críticas [...] han tendido a ver como mecanismos evasivos o autorreferentes». En el caso de «El atracador», los elementos sórdidos y de clase denotan la subversión conceptual con mayor rotundidad que la de los novísimos de la antología de Castellet, con la salvedad de Vázquez Montalbán, uno de los autores fetiche de Cervera junto con Ana María Moix.

se cuenta la historia de Julia y de uno de los chicos enamorados de ella por su parecido con Natalie Wood.

En la primera parte de «Ensayo para una iniciación», Julia desdeña a sus admiradores más jóvenes y tiene un noviazgo con un muchacho rico que la pasea en moto y la lleva los veranos al río, como si de un nuevo Pijoaparte se tratase. Al terminar esa relación, Julia se casa con un chico gordo que trabaja en una fábrica de cajones y sus admiradores le pierden definitivamente la pista. La segunda parte del relato transcurre quince años más tarde, cuando uno de los chicos prendados de la belleza de Julia se reencuentra de forma azarosa con ella. Pese al embarazo del encontrón, charlan animadamente en un bar sobre la inmadurez e inexperiencia amorosa de su juventud, de las tardes en el cine, del diletantismo y carácter pendenciero de él, que ahora es novelista y aparenta más años de los que tiene, y del matrimonio frustrado y la tímida lucha antifranquista de Julia. Ella es una madre separada que conserva la sonrisa brillante de su juventud y ha rehecho su vida con un hombre «que confía ciegamente en la socialdemocracia a la alemana» (Cervera, «Ensayo para una iniciación», p. 150). Cuando se despiden, Julia y su antiguo admirador lamentan no haber intimado en su juventud, aunque tampoco alcanzan a saber si habrían sido felices en caso de haberlo hecho. Esta secuencia presenta, pues, un parecido con una de las canciones predilectas del escritor, «Las cuatro y diez», de su amigo Luis Eduardo Aute, publicada en 1973.

La tercera parte de «Ensayo para una iniciación» quiebra la coherencia argumental. En ella se relata la historia de un hombre que ve como cada noche una vecina se quita una blusa amarilla y un sujetador negro. Aunque el nombre de Julia se repite, el personaje femenino y el masculino no tienen una conexión clara con los de las dos secuencias anteriores. No obstante, cabe la posibilidad de que lo narrado en esta tercera parte pertenezca a un plano de realidad diferente al resto del relato, es decir, que lo narrado sea algo escrito por el innominado novelista y admirador de Julia, puesto que la cuarta y quinta sección de «Ensayo para una iniciación» retoman la historia de ambos personajes¹⁷. En esta cuarta parte, él se encierra en un cuartucho a escribir para rehuir a la mujer con la que convive; cuando se duerme por agotamiento, ella entra en el cuarto y lee las cartas, libros y poemas que escribe para Julia. Con el paso del tiempo, el enclaustramiento lo va debilitando, como si de un Gregorio Samsa se tratase, y se deja morir entre ensoñaciones con Julia, mejor conocedora de sus gustos que la mujer que lo acompaña.

En buena medida, la clave de la trama argumental reside en las referencias y clichés del Hollywood clásico y la *nouvelle vague*. La principal, presente desde el inicio

17 Curiosamente, el ladillo o epígrafe paratextual que precede a esta tercera parte es una cita de Lawrence Durrell en la que se pregunta «¿qué es la realidad?».

del relato, es la de Natalie Wood, protagonista de *Rebelde sin causa* y de *Esplendor en la hierba* junto a James Dean y a Warren Beatty, respectivamente. Se trata de dos famosos filmes centrados en los amoríos y en los conflictos generacionales, sexuales y de clase de idealizados jóvenes norteamericanos en la primera mitad del siglo XX. Cervera traslada esa realidad juvenil al ámbito castizo para mostrar una desazonada visión de la España de finales de los setenta. De este modo, los atractivos actores se convierten en «Ensayo para una iniciación» en Julia, una muchacha con una anodina y frustrante vida laboral y amorosa, y en chiquillos timoratos e insulsos, que distan mucho del atractivo y la rebeldía de los personajes de James Dean o Warren Beatty. La estructura discontinua y las abruptas elipsis de «Ensayo para una iniciación» parecen hacerse eco, además, del argumento y montaje de *Pierrot el loco*, uno de los dos filmes de Jean-Luc Godard citados en el texto, que narra las estafalarias e inconexas peripecias de una pareja de jóvenes con estafalarios cortes de montaje¹⁸. De hecho, los relatos de Cervera editados en este trabajo comparten la ruptura de perspectivas y puntos de vista, de tiempos y espacios practicadas por Godard y por la mayoría de los directores de la *nouvelle vague*.

Los demás referentes cinematográficos mencionados en «Ensayo para una iniciación», Jean Seberg, Dorothy Malone, Jacques Dutronc, Romy Schneider, Klaus Kinski, Diane Keaton, Teresa Gimpera o *El espíritu de la colmena...*, aportan más claves conceptuales, entre otras, la fascinación por el cine del innominado personaje masculino y su tendencia a mezclar realidad y ficción al identificar a los personajes con la persona real que los interpreta. Estos detalles, con toques camp o *kitsch* propios de los autores españoles del 68, se complementan con la alusión a escritores extranjeros que destacan por su vanguardismo y afán experimental. Sobresalen las citas y nombres de los cuatro paratextos que encabezan cada una de las partes del relato: «No he guardado recuerdo de lo que dijimos» (Alain Fournier); «Al alba en países sin gracia / toma la apariencia del olvido» (Paul Éluard); «¿Qué es la realidad?» (Lawrence Durrell); y «Posiblemente cuando estaba muriendo pensó que había perdido el tiempo» (F. S. Fitzgerald)¹⁹. Estas citas vienen enmarcadas por una inicial de Jacques Lacan, que Cervera muy

18 *Al final de la escapada* es la otra película de Jean-Luc Godard mencionada en el relato; una de sus escenas más famosas, la de la actriz protagonista, Jean Seberg, vendiendo periódicos en la calle con una camiseta del New York Herald Tribune, ilustra la cubierta de *Fragmentos de abril*, la segunda novela de Alfons Cervera. El escritor recuerda al director y la escena en *De vampiros y otros asuntos amorosos* y *La ciudad oscura*, dos obras próximas a «Ensayo para una iniciación» temática y temporalmente, y en otros textos posteriores.

19 La cita de Alan Fournier procede de su única novela, *El gran Meaulnes* (1913), la de Paul Éluard del poema «En el corazón de mi amor», la de Francis Scott Fitzgerald de su primera novela, *A este lado del paraíso* (1920). No he localizado la de Lawrence Durrell, aunque se vincula a la tetralogía de *El cuarteto de Alejandría*, en particular de las tres primeras, *Justine* (1957), *Balthazar* y *Mountolive* (1958), que narran, en esencia, los mismos hechos siguiendo la técnica «relativista» de su autor, que experimenta, como Alfons Cervera, con los puntos de vista, los tiempos y los espacios (Durrell completa la historia en *Clea*, 1960).

probablemente tomó de su ejemplar de *La familia*, trad. de Vittorio Fishman, Editorial Argonauta, Buenos Aires / Barcelona, 1978: «Madrinas siniestras instaladas en la cuna del neurótico, la impotencia y la utopía recluyen su ambición, tanto si él sofoca en sí mismo las creaciones que espera el mundo al que llega, como si, en el objeto que propone a su rebelión, ignora su propio movimiento».

Esta preferencia por modelos y referentes extranjeros se suele explicar como un modo de romper con el lenguaje y la cultura del régimen franquistas por parte de los autores españoles nacidos entre los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo. En «Ensayo para una iniciación», estos resabios extranjerizantes cifran a su vez el malestar de quienes tampoco han cumplido sus expectativas tras la caída de la dictadura, como sugieren las menciones irónicas de la religión o «la socialdemocracia a la alemana». Así, si la primera parte del relato muestra a unos muchachos pacatos, reprimidos y de escasas convicciones, y a unas jóvenes mojigatas, el devenir del relato resulta desolador puesto que ni Julia, una de las jóvenes, ni el muchacho protagonista van a tener una existencia dichosa: el muchacho sale especialmente mal parado porque en la última sección de «Ensayo para una iniciación» muere encerrado en sí mismo y fascinado todavía por Julia.

Este tipo de seres disfuncionales, y con tendencia a la soledad, lo decadente y marginal, predominan en los relatos estudiados en este artículo y en las obras de la primera etapa de Alfons Cervera. En *Fragmentos de abril*, TYRAS (2007: 31) considera que los personajes, semejantes a lo de estos relatos, permiten explorar y expresar la sensación de «*desencanto*» de una parte de la sociedad española; del mismo modo, los comportamientos y pulsiones sexuales de *De vampiros y otros asuntos amorosos* y *La ciudad oscura* manifiestan, para GOURGES (2021), la desilusión o decepción del autor con las deficiencias de la democracia instaurada. La propia GOURGES (2021: 61) considera que «les narrations pré-mémorielles ne sont pas simplement un “ laboratoire ” de l’élaboration du style cervérien, mais laissent déjà entrevoir son obsession pour la représentation de la période post-transitionnelle».

Además de compartir asuntos y estructuras o formas con la literatura posterior de Cervera, «Ensayo para una iniciación» deja una huella directa en *De vampiros y otros asuntos amorosos*, donde una de las viñetas recuerda a la Julia del relato, «Julia (a manera de una despedida)», y otra, que narra un triángulo amoroso, repite el título de «Ensayo para una iniciación»²⁰.

20 En *La ciudad oscura*, la historia de Julia se prolonga o tiene un guiño en la de Julia y Lucas; en *Fragmentos de abril*, Julia es el nombre de un personaje que también se reencuentra con otro, Raúl, cuatro años después.

En suma, en «Ensayo para una iniciación» se advierten los intentos de Alfons Cervera por dar una mayor continuidad a la trama narrativa que en «El atracador», de utilizar con mayor sutileza la «poética» del fragmento, la alternancia de voces, personajes, lugares y tiempos, y la saturación textual (paratextos y referencias). Con todos estos aspectos, que en la actualidad definen la obra del escritor, sigue experimentando en el tercero de sus relatos dados a conocer, «La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona».

2. 3. «LA NOCHE EN QUE LOS BEATLES LLEGARON A BARCELONA» (1982)

En 1982, Alfons Cervera recibió el segundo premio del Certamen de Narración Corta Ciudad de Villena por «La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona», un título que volvió a utilizar en la novela publicada en el año 2018, inspirada en el asesinato del llamado «caso Almería» y en la que alude, como se ha señalado, a «El atracador». La novela narra la detención de tres jóvenes que iban de camino al concierto de los Beatles del 3 de julio de 1965 en la Plaza Monumental de Barcelona y la posterior tortura de uno de ellos en la antigua comisaría de Via Laietana. El relato, publicado en 1983, refiere el espectáculo en la última parte: «Cuánto grito de la Barcelona quinceañera, vamos Clara, vamos que no llegaremos a tiempo de verlos empezar»; «No dispaes antes de, por lo menos, haber escuchado la última canción que dé paso al intermedio» (Cervera, «La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona» [relato], p. 54).

El cuento comienza con la historia de un innominado personaje masculino y de Clara, una mujer con la que tiene una relación desde que se separó de Ana hace dos años. Con Clara, que recuerda haberlo visto borracho por la calle tras la ruptura, conversa de la función y formas del arte en general y de la pintura en concreto, puesto que él pinta «retratos y paisajes». El debate se centra en una cuestión primordial del pasado siglo: la del arte como exploración y búsqueda de nuevos valores creativos o como algo venal, de consumo masivo y condicionado por los gustos burgueses. La segunda y cuarta partes del relato, más breves y escritas entre paréntesis, puede que reproduzcan un texto escrito por Ana o Clara, cuyos matices pictóricos enlazan con la discusión en torno a la pintura de retratos y paisajes de la primera parte: «(estás mirando el mar de madrugada, mezcladas la espuma azul y la sangría, te recuerdo así, aquel baile no de pista sandunguera, no de salsa sabrosa, [...] te recuerdo desde tu delgadez acristalada y desde la noche húmeda [...])» (Cervera, «La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona» [relato], pp. 48-49).

La tercera sección del relato, también más corta que la primera, podría constituir una especie de sueño del protagonista masculino en el que observa a los viajeros, giróvagos, prostitutas y homosexuales que deambulan en la noche por los andenes y

la cafetería de una estación de tren. En esta especie de ensoñación, el nombre de Clara identifica a una mujer marginal que aparece muerta en las vías. El desolador «paisaje» nocturno de esta parte enlaza sutilmente de nuevo con el debate inicial en torno a la función del arte, que normalmente no se ocupa de ambientes como el siguiente:

y acabamos buscando el silencio de los andenes solitarios, caminando a pasos lentos, que regresan más que van y se hunden en el agua jabonosa que suelta por su vagina estrecha la máquina limpiadora, conducida por una gorra con ojos dormidos y sin piernas [...] (la máquina limpiadora arrastra el hilo gordo tras sus huellas y se apagan unas luces en la cafetería; muñecos de cartón, en la calle, esperan en el rincón paso de cebrá; se acorta el andén en una meada ágil hasta el cartel tercera clase, podrido, inexorable sin embargo) (Cervera, «La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona» [relato], pp. 50-51).

La quinta y última parte sitúa a Clara y a otra mujer en una pensión de las Ramblas, frecuentada por putañeros y prostitutas, horas antes del concierto de los Beatles. La perspectiva es la de una mujer ignota que sugiere a Clara, al poco de que despierte «temblando de fiebre por la gripe que arrastraba desde el pasado fin de semana» (p. 53), inmolarse de un disparo. Esta mujer que ama a Clara podría ser Ana, pero nada lo evidencia ni lo refuta.

Como en muchos otros textos de Alfons Cervera, las dificultades para delimitar los narradores de «La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona» muestran las limitaciones a la hora de percibir y aprehender la realidad que las convenciones literarias y sociales tienden a encubrir. Al abrirse paso entre perspectivas ambiguas, caracteres y razones diversas, entre intereses particulares, emociones y sentimientos, códigos de clase y sexuales, el autor quiebra en el relato la unicidad retórica; crea una sintaxis narrativa que no es la hegemónica ni la que imponen tendencias y modas; y se plantea un dilema gnoseológico y moral, es decir, una forma de conocimiento a partir de testimonios y pequeñas historias, que se matizan, complementan o contradicen, y que aspiran a filtrarse en la mentalidad colectiva²¹.

La saturación de referentes culturales, con posibles ecos intertextuales, observada en relatos previos vuelve a repetirse en «La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona». Los poetas ingleses citados en la primera parte, Wordsworth y Coleridge, junto a los versos de Mary Shelley y Lovecraft, son de los más decisivos a la hora de complementar el debate en torno a la función del arte y el sui generis tono sentimental y amoroso del cuento. El ignoto personaje masculino, con ínfulas artísticas e intelectuales, tiende a lo decadente y confronta sus circunstancias, imaginario y cosmovisión, con Clara y Ana. Las iteraciones de acciones y digresiones de la tercera

21 Como explican los especialistas en la obra de Cervera, las voces de sus personajes notan las grietas de los discursos públicos acerca del pasado reciente español.

parte del relato sobre la periferia de las ciudades y de *no-lugares* como la estación de tren, donde habitan o pasan personas desahuciadas por la sociedad surgida de los rescoldos del franquismo, resaltan aspectos desencantados y marginales propios del *usus scribendi* de Alfons Cervera en los años ochenta²². De hecho, el narrador sin nombre y los personajes y posibles narradoras de «La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona» constituyen un claro precedente de la segunda novela del autor, *Fragmentos de abril*, escrita entre noviembre de 1982 y mayo de 1983. En la novela se refunden la segunda, tercera y quinta partes del relato, y Ana vuelve a ser el nombre de uno de los personajes que sirve para retratar la devoción literaria de un grupo de amigos, así como sus ocupaciones laborales, su atracción irracional y sus vínculos afectivos, su ingesta de alcohol... De esta manera, tanto lo narrado en «La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona» como en *Fragmentos de abril* ilustra el fracaso individual y colectivo, y la decepción o desencanto de cada uno de los personajes en el nuevo marco constitucional y democrático²³.

Por tanto, en «La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona» se reiteran muchas características de los dos relatos anteriores y de las novelas posteriores de Alfons Cervera: innominados narradores masculinos que carean sus circunstancias con otros femeninos, división cuaternaria y ambientación suburbial y decadente²⁴. Con todo, y pese a la evidente continuidad entre los tres relatos estudiados, es posible apreciar en ellos una notable modulación, no tanto por la envergadura de los cambios, sino por la sutileza y refinación de estos: de la radical ruptura argumental y el punto de vista único de «El atracador» se pasa en «Ensayo para una iniciación» y «La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona» a un mayor dominio de la continuidad y discontinuidad argumentales y de la alternancia de voces y puntos de vista.

En conclusión, en «El atracador» (1974), «Ensayo para una iniciación» (1981) y «La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona» (1982), especialistas y lectores de la obra de Alfons Cervera reconocerán, en ciernes, los códigos creativos del autor, desconcertantes al principio, pero muy significativos y gozosos cuando se asumen

22 Incluso se podría hablar de *no-relaciones*, esto es, de los vínculos pasajeros y fugaces que se establecen en los *no-lugares* y en otros actos rituales dominados por las superfluas convenciones burguesas.

23 Este proceso de montaje por secuencias, en las que situaciones, hechos, personajes, espacios y tiempos son intercambiables, atribuye al lector un papel decisivo a la hora de generar significados, de asociar episodios o de extraer reflexiones y conclusiones en un contexto tan delicado en España como el del paso de la dictadura a la democracia.

24 Las tres primeras obras en prosa de Alfons, *De vampiros y otros asuntos amorosos*, *Fragmentos de abril* y *La ciudad oscura*, responden a este diseño: mezcla de personajes y narradores masculinos y femeninos que contrastan puntos de vista con respecto a unos mismos hechos o vivencias, disposición cuatripartita, primacía de espacios urbanos de aire decadente con toques de novela negra y una vaga unidad de acción y tiempo ligada al presente, aunque se remonte a circunstancias pasadas. De todo ello se desprende una defensa de los derechos de justicia, igualdad y respeto de la dignidad humanas.

sus singularidades, tal como sabiamente expresó la llorada Anne-Laure Bonvalot: «leyendo a Alfons Cervera, [pasamos] a formar parte de la comunidad que cobra vida en sus novelas»²⁵.

BIBLIOGRAFÍA

- BELLVESER, R. ([1985] 2001), «Presentación de “Fragmentos de abril” de Alfons Cervera (Círculo de Bellas Artes, 25 de mayo de 1985)», en *Hecho de encargo*, Valencia, Biblioteca Valencia-Generalitat valenciana, , pp. 187-192.
- CERVERA, A. (1981), «Ensayo para una iniciación», en *Cuentos para Villajoyosa. Narraciones premiadas en el concurso «Ciudad de Villajoyosa»*, s.l., Publicaciones del Instituto de Estudios Alicantinos, pp. 147-146.
- (1983), «La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona», en *I y II Certamen de Narración Corta Ciudad de Villena*, Alcoy, Ayuntamiento de Villena, pp. 41-54.
 - (2000), «Miguel Hernández: una memoria urgente», en *Diario de la frontera*, Chiva (Valencia), Riialla Editores, pp. 269-271.
 - (2009), *Esas vidas*, s. l., Montesinos.
 - (2018), *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona*, s. l., Piel de Zapa.
 - (2021), *Algo personal. Te ha picado alguna vez una abeja muerta*, s. l., Piel de Zapa.
 - (2023) «Despertar cada día en sitio extraño», *Infolibre: Los diablos azules*. Disponible en https://www.infolibre.es/cultura/los-diablos-azules/despertar-dia-sitio-extrano_1_1618251.html [02/05/2024].
- GRACIA, J., y RÓDENAS, D. (2011), «7. Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2010», en José Carlos Mainer, dir., y Gonzalo Pontón, coord., *Historia de la literatura española*, 7, s. l., Crítica.
- GOURGUES, M. (2021), «Passion, patience et compassion dans *La Ciudad oscura* d’Alfons Cervera», *Savoirs en prisme*, 14, pp. 39-64.
- IRAVEDRA VALEA, A. (2016), *Hacia la nueva democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, Madrid, Visor.
- LANZ, J. J. (2012), «Bajo el signo de Collioure. Los poetas sociales ante Antonio Machado: de Gabriel Celaya a Blas de Otero», *Bulletin Hispanique*, 114, 2, pp. 703-747.
- LLAMAS MARTÍNEZ, J. (2023), «“Contra el amor y otras formas de poder”: una introducción a la poesía de Alfons Cervera», *Lectura y Signo*, 18, 2023, pp. 197-209.
- MICÓ, J. M. (2018), «Prólogo», en Dante Alighieri, *Comedia*, prólogo, comentarios y traducción de José María Micó, Barcelona, Acantilado, pp. 7-29.
- MORALES LOMAS, F. (2022), *Historia de la literatura española durante la democracia (1975-2020)*, s. l. Ediciones Carena.

25 El escritor incluyó este significativo texto en la faja de la edición conmemorativa del vigésimo quinto aniversario de *Maquis*.

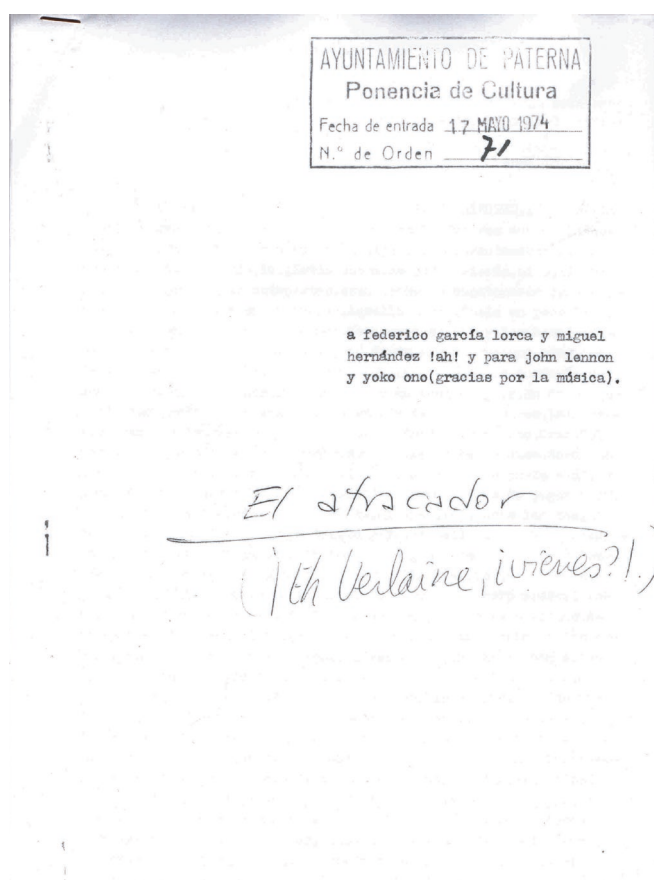
- NAVAJAS, G. (1987), *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona, Edicions del Mall.
- OLEZA, J. (1993), «La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo», *Compás de Letras*, 3, pp. 113-126.
- (1996), «Un realismo postmoderno», *Ínsula*, pp. 39-42
 - (2020), «La generación de la Transición y las confrontaciones de la memoria histórica en España», en Mariela Sánchez, ed., *Lecturas transatlánticas desde el siglo XXI: Nuevas perspectivas de diálogos en la literatura y la cultura española contemporáneas*, s. l., La Plata: Libros de la FaHCE, pp. 39-85.
- PUJANTE SEGURA, C. M. (2019), *La novela corta contemporánea*. Madrid, Visor.
- RIMBAUD, A. (1998), *Una temporada en el infierno / Iluminaciones (edición bilingüe)*, ed. y trad. Mauro Armiño, Madrid, Espasa-Calpe.
- SANZ VILLANUEVA, S. (1984), *Historia de la literatura española actual. El siglo XX. Literatura actual*, Barcelona, Ariel.
- (1992), «La novela», Darío Villanueva y otros (intr.). *Los nuevos nombres: 1975-1990*, Francisco Rico (al cuidado de). *Historia y Crítica de la Literatura Española*, IX. Barcelona, Crítica, pp. 249-284.
- (2024), *Acoso y derribo. Pensamiento literario y disidencia política en la posguerra española*, Madrid, Punto de Vista Editores.
- SENABRE, R. «Tantas lágrimas han corrido desde entonces», *El cultural*. Disponible en https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/novela/20121026/lagrimas-corrido-entonces/10999277_0.html [02/05/2024.]
- SUSINI-ANASTOPOULOS, F. (1997), *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, Presses Universitaires de France.
- TYRAS, G. (2007), *Memoria y resistencia. El maquis literario de Alfons Cervera*, Barcelona, Montesinos.
- (2013), «Alfons Cervera: hacia una poética de las voces», en A. Cervera, *Las voces fugitivas*, Valencia, Piel de Zapa, pp. 13-19.
 - (2022), «Antes de la memoria», en Nathalie Sagnes-Alem, coord., «Narraplus», 5, pp. 1-17.
- WAGNER-EGELHAAF, M. (ed., 2019), *Handbook of Autobiography / Autoficción*, 3 vol., Berlin-Boston, De Gruyter.
- BERTOMEU MOLL, J., *Conversa amb Rafael Chirbes*, *L'Espill*, núm. 49, 2015, pp.140-152.

REPRODUCCIÓN DE LOS RELATOS: «EL ATRACADOR» (1974), «ENSAYO PARA UNA INICIACIÓN» (1981) Y «LA NOCHE EN QUE LOS BEATLES LLEGARON A BARCELONA» (1982)²⁶

[s. p. (1)]

EL ATRACADOR
(¡EH VERLAINE, ¿VIENES?!)^{27*}

A Federico García Lorca y Miguel Hernández,
¡ah! y para John Lennon y Yoko Ono (gracias por la música).



26 Se respetan las graffias y la puntuación de los testimonios originales de los relatos de Alfons Cervera, por sugerir el ímpetu y la fogosidad de los narradores, por lo que solo se corrigen leves erratas. En el caso de «El atracador», se prescinde del punto y seguido que Cervera introdujo en su momento, tras los signos de admiración e interrogación (!. ?.), por desconocimiento de las normas *ortotipográficas*, y se sustituye el signo de admiración de cierre [!] por el de inicio [¡] al principio de las secuencias. El resto de las injerencias editoriales, así como la numeración de las páginas, introducida a mano en las páginas impares (1-3-5-7) de «El atracador», se indican entre corchetes.

27 * Como se observa en la imagen, el título figura escrito a mano, bajo la dedicatoria («a federico García Lorca [...]») y un sello del registro del Ayuntamiento de Paterna con la fecha de entrada del relato presentado a concurso («17 de mayo de 1974») y con el número de orden («71»).

Les villages éteints méditent maintenant
comme les vierges les vieillards et les poètes.

Apollinaire

EN EL BAR LOS BORRACHOS CANTAN CANCIONES ALEGRES. ¿Por qué la niebla provoca accidentes en las autopistas? Tal vez cuando la noche acabe. Entonces. ¿Vas a venir conmigo? Acaso, exactamente no necesite de tu compañía. Ya. ¿Estás borracho majo? Mierda, mi bella dama. ¿Sabes que en las autopistas esta noche se amontonarán los automóviles convertidos en chatarra? Aquella noche. Duele un poco la herida, pero solo un poco. ¡Hola Ma! No, apenas me duele. Los besos resbalan hasta la sábana amarilla y tú Ma me miras como una boba, desde tu nube azul, desde tu nube azul que hace tiempo me gustaría ver convertida en un monstruo espantoso. No ha podido venir. Ha dicho que tenía que preparar un examen de Historia Antigua. Ya sabes. Las estatuas caminan lentamente por las aceras húmedas. Crac. Crac. Crac. Tal vez no ha querido venir. La noche será larga, mi bella dama. Será una noche inmensa para los dos ¡¿eh mi ansiosa dama?! Me duele aquí, un poco más abajo del ombligo. Aquí, sí. ¡Oh! Tienes ganas de jugar, amor. Y te ríes. ¡Ríete ya! ¡Ríete! Eres tonta, mi amor. Volaremos los dos, al alimón, mi bella dama. Tú y yo. ¡Ah, tú y yo, mi bella dama! Y alcanzaremos la cola del cometa de extraño nombre. ¿Por qué cantan esos hombres? A mí también me gusta cantar, mi bella dama. Yo no iba en ninguno de aquellos coches. Podía haber ido con ellos pero preferí rodar desnudo por la hierba de las casas con jardines y estatuas. Así es que se fueron ellos. ¿Por qué no se evita la niebla en las autopistas? Podrían inventar algo. Tal vez me dejen cantar con ellos, mi bella dama. ¿Vienes tú a cantar canciones alegres? Lo teníamos bien planeado. Ma, ¿por qué dices que en Colliure sobran todas las flores? Ellos cantan canciones alegres. Tal vez sea una excusa lo del examen de Historia Antigua. No sé por qué me lo ocultas, Ma. ¡Vamos! Los coches ululan avenida abajo y las luces lastiman los pómulos tiernos de los maricas. No, yo no voy. Apenas me duele, Ma. Además me distraigo leyendo. Ya ves. No pude traer rosas amarillas para tu cumpleaños, mi amor. Lo siento. No sabes cuánto lo siento. ¿Quieres que vayamos a bailar? O mejor, vamos a casa y escucharemos música. ¿Quieres? Ven mi bella dama. Mi vieja dama. Mi bella, mi bella, mi vieja dama. Canta canciones alegres con nosotros. Puede que esta noche cambie tu vida. Canta mi bella puta de cincuenta años asaltan- [s. p. (3)] do carnes prietas de jóvenes que te arañan las grietas. Eres tonta, mi amor. ¿Has preparado el examen del martes? Hablaron de que iba a ser difícil. Vamos. No seas golfa y estudia, mi amor. ¡Vamos! Los sábados se llenan de borrachos las fuentes de las plazas. ¡Baja ya de esa nube, Ma! Las luces de neón ciegan los ojos débiles de los borrachos que se apelmazan en las plazas. No temas, mi bella dama, esta noche no puedo abandonarte. ¿Sabes que me perdería siguiendo los raíles de los tranvías? Así pues ¿cómo puedo abandonarte

esta noche si la brújula la perdí entre los eucaliptus hace apenas unas horas? No, yo no voy. Y los borrachos se sumergen en los sanos de las viejas prostitutas que escuchan sus canciones. Quizá no lleguemos juntos hasta el final, amor. Cuando el humo se escapa de las fábricas ya muy débilmente los vigilantes nocturnos se abrazan al rescoldo de las últimas horas en el hogar. ¡Hasta mañana, Pa! Si hubiera conseguido las rosas amarillas. No pongas esa cara, mi amor. Pon la radio bien alta no vayas a dormirte. Canta, canta, canta de una vez, mi bella dama. Si no te grito. Vamos a casa a escuchar música, amor. ¡Oh! mi bella dama, no te ofendas si te digo cosas en voz alta. De veras que no quiero ofenderte. No, no quiero ofenderte esta noche, mi bella dama.

EN LOS VIEJOS CAFÉS DE LAS AFUERAS SE LLENAN las mesas de jarras de cervezas y los ancianos trabajadores de las autopistas cuentan historias de jóvenes adolescentes que se desangraban en los automóviles de sus amantes. ¿No te gusta esta gente, mi amor? ¿No te gustan sus historias? Una vulgar, inútil y repelente burguesa me estás saliendo amor. Ya. Ahora la operación. ¿Qué tendrá que ver la operación de apendicitis con las historias de estos viejos que no se imaginan siquiera la existencia de la niebla? Esta noche nos reunimos en la casa. Estarán todos. No faltaré. Me duele aquí, un poco más abajo del ombligo. ¡Ah! mi vieja dama de las emboscadas en las noches de cien sábados alegres. ¿Habéis pensado que tal vez haya niebla cuando huyamos? Vente esta noche conmigo y levantaremos toneladas de horas inútiles hasta sentirnos ingrátidos como la vergüenza que flota en las miradas de las putillas inexpertas. ¿Estás borracho, majo? Mierda, mi bella dama. Los hospitales se llenan de vampiros y las batas blancas de las enfermeras se arrugan al cálido contacto de la sangre. Las noches de orgía se convierten las camillas en cunas que cobijan los llantos de cien mil recién nacidos. Y las sirenas de las ambulancias ululan por las calles reclutando [s. p. (4)] vírgenes al borde del abismo. Unos amigos me han traído estos libros. Los vigilantes nocturnos se lanzan a la búsqueda desesperada de una voz que les hable de la hora, del último partido del Barça, de lo bonitas que resultan las piernas de la modelo que invita a conseguir la mejor línea. Volar, exactamente volar, amor. Sobre el estaño caliente de tu cuerpo tenso, volar. Exactamente amar. ¿Por qué no te gustan los libros, cariño? Ya estás con tus amores, Ma. Los libros no hacen daño a nadie. Siempre tú y tus temores. Ya sé que Pa se durmió una noche durante su guardia y lo que ocurrió. Los viejos cafés de las afueras revientan de humo y de canciones y de historias de amores con finales espantosos. Pero no temas, Ma, yo no guardo rencor a nadie. Y no mires esos libros más. Ella siempre dice que tiene un examen. Pero no sé por qué me ocultas eso, Ma. Si conozco ya de muchos años esas excusas tontas. Aquella noche. ¡Oh! cómo bajaban los deportivos de los niños jilis por las avenidas! Todo saldrá bien, veréis como todo va a salir bien. No pude traer rosas amarillas para tu cumpleaños, mi amor. Yo hubiera ido con vosotros. Si te gustaran los libros. No, yo no voy. ¡Hola Pa! tienes mala cara hoy. Dejadme cantar con vosotros. No, yo no estoy borracho pero si es necesario

bebo sin descanso para cantar con vosotros. Vamos mi bella dama romántica. ¿Sabes que amé una vez? Sí, mi bella, mi romántica anfitriona en esta noche de pulpos y camaleones. Pero era una vulgar, inútil y repelente burguesa, ¿sabes mi bella dama? Los libros no hacen daño a nadie. Si tú los conoces a todos, Ma. Siempre fuimos amigos y tú lo sabes. Además que no me importa si a ti no te gustan. Me dijo Ma que tenías un examen de Historia Antigua. Los faros de los automóviles son impotentes en las densas noches de niebla y los pómulos tiernos de los maricas se restablecen de las quemaduras en la penumbra húmeda de los portales comerciales. No, yo no voy. ¿Tan importante es que te quedaras dormido, Pa? Ellos se habrían llevado el dinero de todas maneras. ¿Se lo dijiste así al dueño de la fábrica? Acaso exactamente no necesite de tu compañía. Canta con nosotros mi bella puta romántica. ¿Sabes Ma que no tenía examen de Historia Antigua? Me lo dijo cuando la encontré muchos días después, una noche de canciones y de historias extrañas, en un café de las afueras. Ya ves. Cuando llegamos a la casa el viento cantaba poemas de guerra entre las ramas de los eucaliptus. De veras Ma que no guardo rencor a nadie, ni siquiera a esos monstruos que despidieron a Pa. ¿No me crees, verdad? [s. p. (5)]

LAS NOCHES SON COMO MORDAZAS ACECHANDO EL Canto de los poetas vagabundos. ¿Sabes mi bella dama? Ya sé que estás harta de esta noche y de todos estos borrachos que cantan sin descanso. Pero ¿no te alegra pensar que después, cuando los versos ya se alejen sobre las alas de innúmeras bandadas de pájaros nocturnos, estaremos solos tú y yo, tú indagando en mi cuerpo aún sin huellas y yo caminando por las venas de tu cuello hasta tus besos de trapo? Vamos amor. Te aburre esta música. Amor, que decadente aspecto ofreces. Ya veis ancianos resucitados en los cafés de las afueras, le aburría la música que a mí me entusiasmaba. En los escaparates de las tiendas de modas se detienen las gaviotas sobre el azul fuerte de los vestidos estampados. ¡Habla Pa! ¡Habla de una vez! Cuando los teatros elegantes se hunden desde lo alto de una octava aguda los vagabundos beben vino en las cloacas. No estoy loco, mi amor. Pero Ma, ¿cómo he de decirte que no guardo rencor a nadie? Vuestros días, ancianos que os derrumbáis en las autopistas, son tan enormes como una gota de miedo. ¿Me dejáis escuchar vuestras historias? Verás cómo me va a gustar tu fastuosa mansión, mi encantadora y hastiada dama. ¿Tienes música en tu palacio? ¿Y a tu servicio ha puesto tu dueño miles de eunucos que se desviven para complacerte al tiempo que vigilan cualquier posible intrusión? ¿Seré yo un intruso en las profundidades de tu piel amoratada, mi bella dama? Además, Pa ya murió aquella noche. Sí, ya sé que te aburre mi música. Ya sé qué es lo único que no te aburre, cariño. Va a ser muy fácil. ¿Está todo bien claro? Se aburría con Bob Dylan, mi bella dama. La autopista nos va a ayudar. Ya te dije que era una repelente burguesa. Cuando el vino se acaba en las cloacas los vagabundos remueven los escombros para encontrar muñecas de trapo con las que hacer el amor. *The times they are a changin'*. Se aburría, mi bella dama. Cuando Bob Dylan cantaba, ella

se mordía lánguidamente las uñas mientras hojeaba un semanario de chismes. Además, Pa ya murió aquella noche y tú lo sabes, Ma. Aquellos degenerados tenían que haber respetado su edad. Estoy a gusto aquí, me tratan bien. Además mis amigos me han traído estos libros. ¿Quieres dejar de morderte las uñas, mi pequeña viciosa? No, a ella no le gustan vuestras historias, viejos que os consumís como una pastilla de tabaco amargo. Dejad que yo las es-[p. 6]cuche. ¿Sabes mi bella dama? una vez escribí un poema, un bellissimo poema de amor. Y lo dediqué a una mujer como tú. ¿Habéis pensado que tal vez haya niebla cuando huyamos? Me encantaba escuchar *Just like a woman* mientras ella se mordía las uñas. Pero, mi bella dama, aquella mujer dijo que mi poema le parecía ridículo. Y que sólo valía unas cuantas horas de amor en su compañía. Y aún eso por el esfuerzo que suponía me había supuesto escribir aquella sarta de tonterías. Que ella no era ninguna. colegiala. Ya ves. Cuando Bob Dylan y Antonio Machado se encontraban en un cruce de autopistas, mordidos por el viento y la arena, mi amor de entonces leía revistas de chismes y decía que no sabía inglés y que era una tontería aquello de las dos Españas. Además la enfermera es preciosa. ¿Por qué no lees libros, mi amor? En los lujosos restaurantes de las avenidas revolotean pájaros oscuros sobre los humeantes platos de cerámica. ¡Oh! mi bella dama. Lo teníamos todo tan bien planeado. Pero ¿qué importa ya aquello? Cantemos ahora, cantemos mi dulce ramera y ahuyentemos las urracas que se proyectan sobre nuestra alegría de esta noche. Yo podría dejarte cuantos libros quisieras, amor. Vamos mi bella dama. ¿Has pensado que tal vez te pierdas esta noche en un cuerpo sin caminos?

CUANDO VUELES SOBRE MIL CUERPOS DESNUDOS ESPERANDO pacientemente tu descenso ¿recordarás los viejos cafés y los aniversarios sin rosas amarillas? La enfermera es una chica maravillosa, Ma. Los vigilantes nocturnos encienden el pitillo que les mantenga alerta y escuchan las interferencias del aparato de radio. ¿Sabes Ma? Muchas noches, cuando el silencio es tan profundo como la melancolía de un amante rechazado, veo pasar ante el cristal sombras extenuadas que caminan dando bandazos por los pasillos del hospital. Y ¿hace mucho que comenzó a dolerte ahí? Canta con nosotros mi bella dama. ¿No será apendicitis? En la puerta esperarás tú con el motor en marcha. Siempre habrá flores frescas en Colliure, Ma. Sí, mi bella dama, sí amé una vez. Las muchachas se anudan pañuelos alrededor de las débiles gargantas y en los lujosos restaurantes de las avenidas observan el vuelo de los pájaros sobre las cabezas marchitas de los tallos en flor. Adiós amor. Cuando los poemas de guerra se acaban llega el rumor suave de los pasos sobre la hierba. Claro que hicimos el amor, mi bella dama. Ellos tenían que haber comprendido todo eso, Pa. Ellos, esos degenerados, esos malditos amos tuyos tenían que haber respetado tu edad. No teníais que haberlo hecho con aquella niebla. Creí que había olvidado las canciones de amor, mi bella dama. ¿Quieres que cantemos los borrachos canciones de amor? [s. p. (7)] ¿Por qué derramas el licor en tus tetas de

lana, mi samaritana de esta noche de vértigo? ¿Te he dicho que amé una vez? Claro que me acosté con ella. Si era lo único que aquel amor mío de entonces sabía hacer, mi puta consoladora. Los escaparates de las tiendas de modas reflejan los rostros enrojecidos de las muchachas que huyen de una tarde con pájaros en lo alto de cinco horas de hastío. ¡Vamos! Lentamente, ¡oh Arturo Rimbaud! caminas avenida abajo buscando una fecha para esconderte hasta el regreso de tu último amante. Y las gaviotas se detienen a tu paso esperando una llamada tuya. Y tú ¡cómo superas su vuelo desde el trampolín de flores en el fuego de la noche sin fantasmas! Adiós amor. Por los pasillos de los hospitales se pasean sombras en las noches de tormenta y en las camillas se agitan vírgenes desesperadas. Y por sus muslos discurren calientes rosas rojas, Ma. Tal vez sea un sueño. No, yo no voy. No es que tenga miedo. Simplemente, no tengo ninguna razón poderosa para hacerlo. ¿No me quieres, verdad? Ya sé que no te interesan mis libros. En cambio te encantaría que cada día adornara nuestro orgasmo con flores amarillas. Y tampoco te gustan las historias de los viejos cafés de las afueras. ¿No te acuerdas de tu padre, imbécil? Ni siquiera esa es para mí, en este instante, una razón suficientemente poderosa. Está bien. Voy a cantar una vieja canción de amor para ti, mi bella dama. Los automóviles se detienen en los arcenes de las autopistas y las jóvenes adolescentes lloran en los asientos traseros con los senos al aire y los labios amoratados. *Song for you, my love. Song for you, my love.* Luego vendrás conmigo, mi bella dama. ¿Eres como mi viejo amor, amante de los cuerpos y de los paseos por las casas de grandes jardines con estatuas? Con él recorría todas las ciudades del mundo en busca del blando césped de los jardines. Y allí los besos se confundían con las enormes gotas de rocío y los ojos se cerraban al contacto con el vuelo tibio del deseo. Una bonita canción de amor para ti, mi bella dama. ¿Has estado en Colliure alguna vez, besando las flores siempre frescas de la tumba? Ella siempre preguntaba de qué tumba, mi bella dama. ¡Oh mi siempre adolescente visitante temporal al infierno ¿te acordarás de recoger unas cuantas docenas de rosas y depositarlas en la sencilla losa?! Las autopistas se llenan de cadáveres en las noches de niebla y el llanto de las vírgenes se mezcla con la sangre de las prostitutas en electrólisis perfecta. ¡Adiós mariposa atrapada en flores artificiales! Adiós amor. Cuando vuelas sobre los estigmas de mil cuerpos des-[p. 8]nudos recuerda los viejos cafés y los aniversarios sin rosas amarillas. Yo la amé ¿sabes mi vieja dama? Ahora quiero cantar canciones de amor. ¡Borrachos que acordonáis las fuentes de todas las ciudades! ¡Maricas que os refugiáis en los escaparates de las boutiques! ¡Adolescentes que despertáis en los automóviles con los ojos como puños! ¡Ancianos que contáis extrañas historias en los viejos cafés de las afueras! ¡Venid todos a cantar conmigo! ¡Mis amigos han muerto en las autopistas envueltos en niebla! Pobre Pa, que no pudo soportar jamás aquel golpe terrible. Y tú Ma siempre con tus temores. ¡Canta mi bella dama! ¡Canta con todos nosotros[!] Y luego pasaremos, antes de ir a tu casa, por todos los jardines de la ciudad. Por todos los jardines de todas las ciudades del mundo.

«Madrinas siniestras instaladas en la cuna del neurótico,
la impotencia y la utopía recluyen su ambición,
tanto si él sofoca en sí mismo las creaciones
que espera el mundo al que llega,
como si, en el objeto que propone a su rebelión,
ignora su propio movimiento».

Jacques Lacan

ENSAYO PARA UNA INICIACIÓN^{28*}

«No he guardado recuerdo de lo que dijimos»

Alain Fournier

Cuando pasaba nos quedábamos parados. Siempre iba con las demás chicas de la Academia que los domingos por la mañana repartían de casa en casa la hoja parroquial y por eso las llamaban las del Aleluya. Alguien dijo se parece a Natalie Wood que acabábamos de ver en *Rebelde sin causa* y James Dean nos había llenado de envidia en unos momentos en que nosotros no sabíamos [p. 148] que se podía ser rebelde frente a nada ni contra nadie. Un día habló solamente hola y alguien dijo aún se parece más a Natalie Wood pero otro contestó, la voz no tiene nada que ver porque la voz de Natalie Wood en el cine no es la suya sino que la doblan al castellano y el primero contestó que daba igual que fuera o no su voz original que de todas las maneras ella era como Natalie Wood y que me *cago en la leche* el jilipollas de James Dean que la conquistaba con esa camiseta de marine americano y la cazadora roja con el cuello subido. Poco a poco la íbamos conociendo y ya sabíamos que era más mayor que la edad que aparentaba y que aunque su nombre no nos importaba a nadie porque ya hacía desde el principio que se lo habíamos puesto le llamaban Julia y comenzaba a trabajar como telefonista y la llamábamos adrede con fingidas conferencias para decirle, hola Natalie Wood no sabes que te pareces mucho y James Dean es un imbécil, y ella se reía y cuando nos veíamos todos en el bar o en alguna parte ella decía qué tontos con Natalie Wood pues yo no veo que me parezca. Siempre veíamos que nunca se enamoraba con nadie y eso aún hacía que todos fuéramos más liados con la chica. Así pasaba mucho el tiempo y todo seguía igual; íbamos creciendo y Julia sí se enamoró al fin de un muchacho loco,

28 * El texto fue publicado en *Cuentos para Villajoyosa. Narraciones premiadas en el concurso «Ciudad de Villajoyosa»*, s. l., Publicaciones del Instituto de Estudios Alicantinos, 1981.

rico, de un almacén o tal y se enamoró mucho y salían con una moto y a bañarse todo el verano. Por entonces ya habían pasado *Esplendor en la yerba* y casi no nos acordábamos de la historia de Natalie Wood y ya no era James Dean que había muerto en un auto y ahora hacían posters con su cara rubia y ojerosa sino Warren Beaty que se amaban con locura hasta que ella llega a estar en una clínica psiquiátrica porque les obligan a separarse y siguen al final caminos distintos. Y así nos fuimos, ya digo, olvidando de su historia y nos enteramos un día que el muchacho loco y Julia ya se habían separado y que ella estaba muy decaída y mal y es verdad porque se la veía como muy poquita cosa arrugadita pero yo no sé por qué fue entonces que volvimos a llamarla Natalie Wood y a inventarnos falsas conferencias y así poquito a poquito a escuchar su sonrisa y a decirnos qué tontos, aún seguís con lo de Natalie Wood con el tiempo que hace ya de todo aquello. Y un día que las chicas del Aleluya ya iban con sus chicos y ya no repartían la hoja parroquial porque comprendieron que con aquello andaban sublimando otras cosas pues ese día apareció Julia con otro chico, gordito él, buena persona, de una fábrica de cajones o algo y se reían mucho y parecían contentos. Pasó un poco de tiempo y un día vino, voy a casarme, y parecía contenta y nosotros un poco tristes y le juramos que ya [p. 149] nunca veríamos más películas de Natalie Wood porque cuando se casara ya no haría más películas y a las de antes no iríamos nunca más porque nos pondrían muy tristes los recuerdos. Y ahora ya sí que olvidamos la historia porque nunca supimos más de ella sólo que se casó con el chico aquel de los cajones, pero ya no más, de si tuvieron hijos o ni tan siquiera si habían llegado a ser felices.

«Al alba en países sin gracia / toma la apariencia del olvido»

Paul Eluard

Estás como más viejo (y queda así cual araña esparcida por el aire) estás sí como más viejo (y ahora la araña se despereza y abre una boca llena de dientes brillantísimos, limitados por la sonrisa que no ha cambiado en quince años. Yo tomando un café hirviendo, ella una limonada: ¿qué ha sido de ti todo este tiempo?; y van a surgir todas las historias de entonces y las películas que no veíamos desde la oscuridad en las filas traseras de los cines)[.] Te acuerdas de *Pierrot le fou*, cómo no entendíamos nada y poco después te enamorabas de Jean Seberg y nos hacíamos unos líos tremendos con aquello de la oas y aquel espejo pequeñito de la casa en construcción donde no me acuerdo si aparecía un hombre muerto pero tú decías que era mejor *Al final de la escapada*, a pesar de todo, sabes que estás como más viejo, de verdad te lo digo en serio como si bebieras mucho o durmieras poco no sé pero estás de verdad como más viejo tú qué dices ([e]l sorbo de café ya casi frío porque ni acordado me había de la taza amarilla mirando así sonriendo a la calle y a los taxis y al rostro de siempre de Julia que hablaba y tampoco

reparaba en la limonada ya sin bolitas y sin hielo y el limón circuncidado en el borde del vaso dando vueltas una y mil vueltas en su boca[]]. Y yo no digo nada porque no sé qué pudo decir en este encuentro inesperado y torpe en este encuentro que nunca pensé habría de tener lugar algún día y que ya ves nunca había pensado que nos íbamos a ver algún día y tú habías pensado que nos encontraríamos una tarde y no nos esquivaríamos abiertamente o mirando con disimulo un escaparate posiblemente vacío o diciendo simplemente hola cómo estás me voy que tengo prisa. Es que hemos madurado supongo no crees que hayamos podido madurar en esto del amor y ahora lo veamos todo como con más seguridad o no sé algo así verdad sí probablemente sea eso y tú qué haces estás interesado aún por las películas y qué hiciste con aquellos libros clandestinos que yo no acababa de compartir tus ideas pero ya sabes entonces cómo éramos de tontos [p. 150] aquella vez que le escribimos una carta a Dorothy Malone pidiéndole dinero para una obra benéfica y luego emplearlo en el viaje de fin de curso y tú un día trajiste un librito de Camus que nadie ni tú entendía y ya empezamos a estar más juntos pero a mí me parece que como más distanciados no me preguntas nada no quieres saber nada de lo que pasó después. (Pedimos otra limonada y un café que no sea distinto al anterior que esté hirviendo para así dejarlo reposar largamente en la taza amarilla). *Le coeur fou Robinsonne à travers les romans* lo recuerdas qué hiciste de Rimbaud y de todas aquellas novelas que te reprochábamos y no digo ya de aquel poema extraño que escribiste y a mí no me gustaba nada sobre Rimbaud Verlaine y Mathilde Mauté no ya no hago nada el cine sí aun voy de vez en cuando y tú ya sí cuéntame cosas de ti vivo en otro sitio desde hace ocho años me casé me separé a los dos años participé como pude en la lucha antifranquista y ahora estoy con un hombre que confía ciegamente en la socialdemocracia a la alemana como alternativa de poder cuando nos separamos qué risa verdad hablar de separación cuando ya ves qué supone separarse cuando se tiene escasamente trece años o unos pocos más pero es que estábamos muy bien a que sí con aquella inseguridad y con aquellas cosas tan raras como el miedo a hacer el amor y los celos que sentíamos cuando tú hablabas con una compañera de clase o yo pedía los apuntes o me iba a casa con otro chico de la Academia pensaba que todo era una mierda y tú un imbécil que no sabía nada de nada pero eso sí presumías una seguridad que yo ahora veo absurda algo como poco justificada sí quiero decir que cuando ya entonces hablabas por ejemplo de la soledad o de las novelas que leías o de lo que había que hacer contra el autoritarismo de aquel profesor hijoputa y pendenciero pues eso que pienso que no te creías nada de lo que decías porque en el fondo estabas tan jodido como todos y te perdías en aquellas retóricas extrañas que no llevaban a ninguna parte ni a nada una vez sí una vez te pegaron cuatro puñetazos aquel profesor autoritario precisamente y te acusó de subversivo ya ves subversivo a los trece años pero no sé ya ves creo que en el fondo actuabas con muy poco convencimiento y que tu poca seguridad la forzabas con toda aquella

subversión grandilocuente pero ya te digo con una grandilocuencia así como postiza un poco diría yo ahora sublimadora de tu auténtica inseguridad de tu falta de equilibrio en tantas cosas tuyas no sé pero es algo que entonces no te dije porque yo entonces no sabía mucho o nada puede que nada fíjate cómo iba a saber de la sublimación y esas cosas no te parece [p. 151] pero luego se me pasó muy pronto y te recordaba de vez en cuando o cada vez que aparecía alguna novela como premiada en algún concurso pues yo miraba por si acaso estabas tú detrás de un seudónimo o así pero ya como algo únicamente visceral sin que buscarte detrás de un nombre falso supusiera otra cosa que curiosidad y un poco por qué no saber si yo aparecía por alguna de las páginas te ríes. Y luego. Ya te lo dije crecimos y fuimos cambiando yo no sé si en lo fundamental o simplemente en lo poco importante pero el caso es que cambiamos yo no te encuentro muy cambiada es la verdad (y es esta simpleza esta frase convencional y terriblemente vacía que nos sumerge en el tercer café y la tercera limonada y es esta simpleza este vacío convencionalismo de los encuentros con historia que nos advierte de lo difícil que va a resultar la salida y ya no la salida sino el mismo discurso del encuentro a partir de ahí incluso los gestos la mirada la simple manera de asir la taza y sorber lentamente van a adquirir desde precisamente este inútil convencionalismo pero no por inútil evidentemente innecesario el rango de ceremonia peligrosa de inaudita celebración frente a la hoguera sagrada del recuerdo). De veras que no te encuentro tan cambiada. Hubiéramos sido felices eh qué piensas piensas que tú y yo hubiéramos sido felices un día cuando ya hacía muchos años que yo vivía sola con mi hijo porque tengo un hijo sabes que no nos veíamos pensaba mucho en todo aquel tiempo y me hacía mucha gracia sí sí mucha gracia no añoraba nada salvo momentos determinados de entonces pero no creas que los más trascendentales no no no era eso añoraba aquellas situaciones yo diría que graciosas que nos gustaba atravesar o provocar en las calles en los cines no sé en la misma clase no sé recuerdas cómo al estar sentados en el cine lo pasábamos bomba comprobando cómo la gente iba llenando el patio de butacas pero siempre dejando un asiento vacío entre el recién sentado y los que ya ocupaban las butacas de esa fila algo como si tuvieran miedo a sentarse junto a un desconocido. Y cómo si el cine ya estaba lleno y una pareja de chico y chica tenía que sentarse en dos asientos libres y a ambos lados ya había espectadores y uno era el hombre y el otro una mujer pues de los novios la chica siempre se sentaba al lado de la mujer y el muchacho junto al hombre. Y cuando estábamos en un bar merendando o así y nos divertíamos inventando las historias de los que se sentaban en las mesas vecinas y la mejor historia que nos salió redonda fue la de aquellos dos ancianos que concluimos se habían escapado de un hospicio para alejarse de los juegos escabrosos de las monjitas de la caridad. Luego ya no te re-[p. 152]cordaba nada ni pensaba que volveríamos a vemos y pienso que no hubiéramos sido felices y tú. (Todas las salidas se están cerrando y ahora es el riesgo de bordear el circo de cuchillos afilados de sorber el café para ganar

unos segundos preciosos) no sé probablemente tengas razón era muy difícil sí muy difícil y te das cuenta yo apenas si he hablado un poco en cambio tú no sé estás muy bien te veo muy bien nos volveremos a ver tú crees (no he podido evitarlo y el café nada puede hacer ya para impedir el final. La limonada que esta vez no vio evaporarse sus bolitas gaseosas tampoco ejerce su función salvadora y Julia sonríe muy convencida de que vuela ahora muy por encima de mis cámaras de aire. No lo dudo y recurrir en estos precisos momentos a retóricas históricamente devaluadas no haría sino complicar las cosas). No cambiarás nunca ha dicho Julia y ha pagado al barman enlutado y ha salido así sonriente a perderse entre la gente y ha tomado un taxi y no hemos quedado para vemos algún día porque sabes hombre las cosas son como son y a veces se cambian y otras veces no hace falta y es mejor dejar que sigan su curso me ha alegrado mucho verte y mi hijo me espera que es la hora de la guardería digo de la guardería ya ves qué cosa más absurda del colegio quiero decir que sale ahora dentro de un rato y he quedado en ir a recogerlo y aun a ver si te cuidas que es verdad te veo como muy viejo y como muy dejado sabes tienes que cuidarte y cuando el taxi pasa muy cerquita aun la mano de Julia así como adiós adiós a ver si te cuidas que estás muy viejo y en el retrovisor del taxi que veo como el chófer lleva un cigarro torcido y un bigote postizo en la solapa.

«¿Qué es la realidad?»

Lawrence Durrell

Abajo sobre la casita recién construida por los albañiles crujían los hocicos de las ratas. Enfrente la misma vecina de todas las noches se desabrochaba una blusa amarilla la misma blusa amarilla de siempre desde hacía muchas noches. Siempre cada noche entre las ratas y la desnudez de la vecina pensaba algunas cosas de Freud y por qué aquella mujer desvistiéndose assíí poquito a poquito una prenda ya y la siguiente tras una nueva chupada al cigarrillo nunca me recordaba a Romy Schneider posiblemente por su no la mujer de enfrente utilización de enaguas satinadas o tal vez por su otra sonrisa triste o por qué no a pesar de lo difícil porque simplemente no se parecieran absolutamente nada. Como siem-[p. 153]pre he de esquivar la mirada de la mujer cuando sus manos van a la hebilla trasera del sujetador y el cigarrillo pende humeante casi apagado de sus labios pálidos. Como siempre es en este preciso instante que intento con todas mis fuerzas convocar entre aquella mujer y las ratas entre las ratas y yo entre aquella mujer y lo que queda ya de mí mismo convocar decía en este preciso momento la vez que Romy Schneider no amaba a Jacques Dutronc y caía en los brazos forzudos de Fabio Testi que creo era fotógrafo o algo y recibía una soberana paliza de Klaus Kinski aunque esto de la paliza no lo recuerdo muy bien. Y es ahora que Romy como cada noche no acude a mi llamada y vuela negro el sujetador de la

mujer que ya está de espaldas tiene unas bragas bonitas y apaga el cigarrillo la luz y ya regreso a los hocicos crujientes de los roedores en la oscuridad.

Esta noche no han venido las ratas. La ventana tampoco tiene luz y es la primera vez que ocurre en mucho tiempo. Será muy pronto y miro el digital y no seguro que habrá ido a cenar o a alguna parte y llegará más tarde seguro que es eso de que se trata y no de que nunca más pero me hace daño y mucho la duda aparecerá desvistiéndose el mundo en mi presencia.

Hoy estamos todos. Han vuelto las ratas pero menos crujientes como tristes y como si su regreso hubiera sido impuesto no querido y por eso no se mueven y parecen no ratas sino estatuas de ratas allá abajo a contraluz y es como si faltaran flores en el monumento a unos héroes o a una artista o a unos niños que juegan a contar cuentos y no se las creen porque los han inventado los mayores. Esta noche está más hermosa que nunca. Tiene justo diez años más que la última vez que no fue hace diez años sino hace dos noches y está como con mucho más tiempo en sus ojos y en sus labios. Y es mucho más hermosa que nunca la mujer. Y es esta noche que no convoco por primera vez en todo el tiempo que nos contemplamos los tres el momento estelar de Romy Schneider y su desamor y su tristeza porque está ya allí aquí enfrente mirando en la ventana enaguas satinadas y los ojos más tristes del mundo diciendo gritando tú eres Jacques Dutronc y ya ves no puedo amarte porque amo creo que dice a un fotógrafo pero que se lo han matado y tanto como anoche aun el amor hizo con él y que adiós para siempre Jacques cariño olvídate y si me recuerdas que no sea a Romy Schneider que sí lo fui pero no sino a Julia la de enfrente que vende frutas dulces en el supermercado y esta noche ya ves Jacques cariño se va a dejar caer así ya ves amor junto a las ratas. [p. 154]

«Posiblemente cuando estaba muriendo pensó que había perdido el tiempo»

F. S. Fitzgerald

Y no me mires así por favor que ya me estoy hartando. Y no es que me estuviera mirando de una manera especial es que eran muchos días y muchas noches queriéndolo sacar de aquel cuartucho inmundo donde consumía sus horas volcado en sus libros en sus folios blancos golpeando de vez en cuando las teclas tambaleantes de la Olivetti. Sabes que no me apetece salir y otra vez a sus libros y a aquella soledad que parecía no importarle antes bien nadie diría que no era ella esta soledad que es para todo el mundo el centro principal de las huidas la razón última de la lucha por sobrevivir esa soledad que corrompe y ojalá que fuéramos capaces de que no [fuera] la necesidad a veces perentoria de aislamiento quien le hacía verdaderamente feliz. Llamaban a la puerta y alguien preguntaba sigue ahí y hacían el amor donde podían entre los libros y el polvo entre estanterías renqueantes y una oscuridad caliente que se filtraba por

todos los rincones no vas a salir nunca y otra vez a escuchar los gritos y a recurrir a los tranquilizantes para esquivar la ventana siempre abierta y a reposar hermosamente desnudos sobre la música de John Coltrane. Por qué no lees alguna vez y yo siempre acudía tal vez sólo para complacerlo o a lo mejor no a lo mejor es que empezaba a superarme con su intransigencia y a convencerme de que absurda era no su forma de morir sino la mía al mismo libro a la misma página al mismo poema y eso hacía que él montara en cólera y entonces sí entonces insultaba hasta caer rendido y yo aprovechaba para pasarme horas y horas allí en aquel cuartucho husmeando en sus libros sus apuntes sus poemas que aparecían siempre como mutilados como escritos a mitad sus cartas a Julia todas distintas y maravillosas para revolver los objetos que se había traído de sus viajes por todo el mundo y es entonces que se despertaba acércate un poco has de disculparme siempre verdad que me comprendes y yo también a ti aunque nunca lo parezca pero si no estuvieras no seguiría aquí puedes estar seguro y me dejaba caer en un lecho de páginas abiertas como esperando el momento cumbre de la ejecución definitiva a manos del sueño o del garrote vil de la desolación juntos en el cuartucho y hablando o no de las últimas películas. Ha llamado Julia que no vendrá mañana y podemos si quieres aprovechar para ir al cine o salir a comprar alguna camisa o libros como quieras no te apetece eh si quieres podemos hasta comer por ahí [p. 155] que un día es un día y así hasta podemos abrir todas las ventanas de la casa y se ventilaría un poco no crees a mí me gustaría eh qué dices y dice que sí y salimos mañana él con dos libros bajo el brazo y yo el más feliz del mundo a pasear por las avenidas y a reflejarnos en todos los escaparates de la ciudad y él que de vez en cuando echa a correr porque dice le ha parecido que aquella mujer era Julia y no y se ha disculpado y un poco triste pero sonriendo así un poco como Teresa Gimpera cuando escribía sus cartas en *El espíritu de la colmena* me dice ya ves confundir a Julia qué cosa verdad lo que se va a reír cuando le cuente y seguimos paseando y corriendo por los grandes almacenes y a la noche rendidos que nos derrumbamos sobre el polvo que se coló por las ventanas y nos despertamos ya muy tarde hoy cuando Julia aparece y nos dice en Portugal ya no hay claveles rojos desde ayer y nos prepara un desayuno ligero venga arriba gandules y desayunamos los tres como muy rápido y qué haremos hoy y él dejadme en paz estoy muy cansado y es que ayer corrimos demasiado sabes te confundí con una muchacha por detrás y hube de disculparme si hubieras visto su cara y Julia me apetece ir al cine y luego pasear qué os parece y yo bien muy bonito y tú y él que lo dejemos descansar que tiene hoy más tos que nunca y no se encuentra muy bien además ha de repasar unas cosas sobre Eluard y quisiera estar tranquilo podemos charlar cuando volváis de la película o de lo que os apetezca ya entonces estaré más despejado y Julia que no insista ni yo porque esperamos ya su cólera de un momento a otro y es mejor no insistir y decimos que sí que muy bonito que charlaremos después de la película y que tal vez sería interesante nos leyera sus últimos poemas

que hace mucho tiempo que no nos lees nada de lo que estás haciendo muy bien os estaré esperando y prepararé algo de cenar si os parece y aceptamos salir y dejarlo sin sus gritos y hasta contento y hasta amable maravillosamente amable. Regresamos ya tarde y comprobamos que no nos habíamos equivocado al dejarlo solo y Julia ya nunca haremos el amor ni acabará los libros ni el trabajo de Eluard que nunca comenzara recogemos el vaso y el recipiente vacío y su cuerpo pesa ya como una pluma cuando lo dejamos sobre la cama y cerramos las ventanas porque entra un poco de frío por la noche y no lo cubrimos y permanecemos allí todo en silencio y Julia que me dice sabes que amaba con locura a Diane Keaton y yo no lo sabía y ya estamos los tres desnudos y bailando es cierto Julia quiero decir lo de Diane Keaton si él siempre me habló de Rom[y] Schneider y alguna vez de Natalie Wood y sólo en una ocasión de Dorothy [p. 156] Malone pero nunca de Diane Keaton Julia que no me gusta nada ni creo que a él le haya gustado nunca de verdad eh y Julia que no que ya no contesta y que silencio que se escuche la lluvia fría y la música eso sí Julia eso sí de John Coltrane...

LA NOCHE EN QUE LOS BEATLES LLEGARON A BARCELONA

Segundo Premio - 1982^{29*}

[p. 42]

was it in a dream? was
it just a dream?

John Lennon

Este es el fin,
hermoso amigo,
éste es el fin,
mi único amigo,
el fin de nuestros planes elaborados,
el fin de todo lo que crece,
el fin. Sin seguridad ni sorpresa,
el fin. Nunca miraré a tus ojos
nuevamente.

Jim Morrison

[p. 43]

I

Yo pintaba retratos y paisajes. Clara, desde el silencio más loco, me observaba con su jersey pálido y su boca seca donde cicatrizaba, a duras penas, la huella de una mosca. Estoy harta de los paisajes y de los retratos. Me recomendó, dónde entonces su silencio y allí la misma huella sin embargo, paciencia, ella paciencia, atea consistente, predicadora incansable de la inutilidad de las historias bíblicas, desde su falsedad, incluso si alguna vez alguien intentaba justificárselas bajo la condición de metáforas ejemplarizadoras. Fíjate Job y ya el colmo, Job, la gota que desbordaba el vaso de la conspiración. Se lo digo: esto es una conspiración. Pregunta: una

29 * El texto fue publicado en *I y II Certamen de Narración Corta Ciudad de Villena*, Alcoy, Ayuntamiento de Villena, 1983.

conspiración, estás loco. La tarde escapaba hacia abajo, como si la llamaran desde la orilla del río, sobre donde colgaban los cuatro cristales llorosos de la buhardilla. Nos sentamos y entonces, qué curioso, ya no estaba la huella sempiterna del insecto y recorría sus labios, los dos y no solamente el de la marca con alas y patitas ridículas, una sonrisa compasiva y te quiero, esto silbando, casi como apenas rozando la carne y como queriendo que no la oyera, te quiero, y sólo, sí, la sonrisa de madre todopoderosa, no sé si bíblica, andrógicamente bíblica, pero sí, con toda seguridad, de madre venga de donde venga. Nos sentamos y toma aire con las manos, lo derrama sobre mis cabellos y vuelve: estás loco. Si quieres salimos a pasear y salimos con todo el mundo corriendo por las calles. Me pregunta si se me pasa. Digo: qué. Hace que me detenga y veo que ya no sonrío y que ha recuperado su huella y que, si no lo había dicho, es hermosa Clara, como un cielo brillante y un amanecer de palomas, eso diría Ana. Ana se marchó un día como éste de hace dos [p. 44] años. Una semana después llegaba Clara. Era bajita Ana y leía siempre, con su camisa a cuadros y sus pantalones viejos, con sus gafas sin montura y unas pecas preciosísimas en los pómulos, las más de las veces novelas sudamericanas y poesía del romanticismo inglés. Yo había participado, en aquellos días, en una exposición colectiva que reunía, decían los críticos, a los más jóvenes valores de la pintura local. Tú puedes hacer cosas mejores y empezamos, yo con aquella niña bajita y con gafas, a discutir acerca de la pintura como arte, como mercancía, y abordamos los caminos del cuerpo a partir de la plusvalía, de la memez del arte popular en una sociedad caníbal como la que nos toca vivir. Estás loco, un arte revolucionario hoy sí es posible, pero popular, con las tragaderas del sistema, tú no estás bien de la cabeza. Y yo saliendo siempre con lo mismo: y la ideología del artista. Y ella: y quién controla el poder adquisitivo que ha de hacer posible la compra del producto surgido de aquella ideología. Y nos acercábamos, ahora, a lo revolucionario y a lo popular y al fin al hambre y a la desesperación y a amarnos porque eso, no lo olvides, también nos lo está jodiendo el sistema. Y: no empezamos a discutir del amor, no empezamos por favor. Fuimos felices porque era imposible no ser feliz con Ana. Una noche se la pasó leyéndome *El libro de arena*. Ves, ese tío es una mierda, sí, lo es, pero su literatura es maravillosa. A mí no me lo parecía, la consideraba igualmente una mierda, me aburría soberanamente y hacía votos para que le concedieran el Nobel de una vez a ver si así nos dejaba en paz con su pinta de viejito incomprendido. Lo odias: Ana. Yo: no, no es odio, de veras, es que no lo trago y su pedantería literaria la sustituyo con facilidad por otro gran pedante. Ya estás con Lovecraft, que a mí se me antoja un tanto fascistoide y si es más feo se muere antes. Pues mira que el argentino, con sus ojeras y su cabeza de pera arrugada. Y Ana: adoptamos la imbécil postura de la mediocridad, cuando no tenemos argumentos para rebatir algo, inventamos puntos flacos que, sin venir a cuento, colaboren, sin embargo, a empañar el objeto por el otro elogiado. Tú empezaste

con la fealdad de Howard Lovecraft. Primero hablé de su reaccionarismo. Primero hablaste de su fascismo. Ana: y no estás de acuerdo, claro. No del todo. Y guardaba silencio esperando lo siguiente de Ana. Y entonces ella daba un giro copernicano: Wordsworth. Tampoco, nena, tampoco. Y así hasta que llegábamos al punto común y eso lo discutíamos en la habitación antigua, desnudos entre las mantas con dibujos de tigres y de ga-[p. 45]votas, a punto casi de recoger velas y quemar todos los libros de la historia: Ana hacía el amor con Shelley al tiempo que le extraía el agua de los pulmones y yo reposaba, tranquilo, junto al cadáver de Mary Frankenstein hasta que una luz la despertaba y se recogía en mis brazos te amo más que a Percy el niño el blanco el hermoso y dormíamos así, Ana y yo y todos los demás junto al amanecer en los lagos suizos del invierno. La ruptura llegó cuando yo andaba por el figurativo y Ana no encontraba salida feliz del estructuralismo geométrico que habría de hacer furor entre los desesperados. Ana: me voy, no puedo más y a partir de ahora nos haríamos daño, nos volveríamos agresivos, lo entiendes. Se llevó sus novelas y sus libros de poesía y me dejó una litografía con el *Adonais* donde había escrito, garabatos egipcios las palabras de Ana, «no he podido olvidarlo, sigo amando a Shelley más que a mí misma, te quiero». Yo no pude decir sino que la amaba con locura y hablé, no sé por qué no sé por qué, de la frialdad desesperada de Coleridge y ella aún se atrevió por qué te parece frío y salió desde mi sueño más profundo. Me emborraché los días siguientes y aprendí de memoria el poema: odié el poema y a Shelley como nunca había odiado a nadie en mi vida y me alegré de sus pulmones jóvenes llenos de agua. Me escribió Ana un par de veces: desde Roma me contaba que había encontrado la paz interior extraviada en nuestra casa del río y que había olvidado a los poetas ingleses en favor del surrealismo francés, qué cambios da la vida dios mío, y que ahora compartía sus noches, su cuerpo blanco y desnudo, con el pobre Eluard desde la capital del dolor en que se había sumido tras la ausencia de Gala. En Venecia estuvo a punto de sucumbir porque si no para qué coño va una a venir a Venecia sino para suicidarse junto a los palacios desvaídos. Nunca más he sabido de ella y Clara, aún de cuando en cuando, me pregunta de Ana y de sus libros, de nuestra vida, la de Ana y la mía, juntos en aquellos años tan felices. Eres hermosa como un amanecer y un cielo de palomas (imposible, Ana, recordarte con exactitud): y Clara se arruga bajo el frío y el humo de la mañana y no me dice eso es una frase de Ana verdad y acabamos Ramblas arriba, olvidando al fin el motivo de la huida precipitada. Clara sonrío con los ojos de sueño: estás loco. Cuando Ana se fue, ya lo dije, me emborraché los días siguientes y memorizaba *Adonais* como un obseso: te amo Ana te amo con locura y vuelve con tus libros y con tu lo que coño sea que no voy a poder vivir si no regresas no puedo olvidar *El libro de arena* y voy a ase-[p. 46]sinar al primero que encuentre con el rostro de Shelley. Un día llamaron a la puerta, apenas si podía levantarme y helado como estaba no sé de dónde saqué fuerzas para evitar que hicieran saltar el

timbre de tanta insistencia. Era una mujer: me llamo Clara y llevo varios días sin perderte de vista veo cómo te tambaleas por las calles y por los cafés cómo vomitas en los rincones y asisto a tus suicidios frustrados contra el muro de las estaciones del domingo y ayer mismo sobre el atardecer. Encontré la cama a trompicones y desde allí el ruido de madera de la puerta: se ha ido. Pero no y con la lámpara aún quieta, aún encendida desde el domingo, con las sábanas arrugadas y húmedas de vómito violeta, ahí está Clara, de unos treinta y cuatro años, que aparece con el pelo revuelto, pañuelo rojo y negro, botas camperas y unas ojeras de coñac del malo por el vidrio amargo de las bolsas azuladas: vengo a quedarme contigo si no te importa. Le indiqué algo con la cabeza porque se sentó, se desabrochó no sé qué cosa, abandonó el bolso de tela en alguna silla, quizá en el suelo, y se quedó todo el rato velando mi sueño, mis conversaciones lúgubres con Ana, nuestra despedida, los versos de Shelley repetidos una y mil veces entre gritos de odio y lágrimas histéricas. Cenamos junto al mar, con los ojos de los vecinos de mesa colgados de los nuestros. Salimos al agua, ya va para dos años, y nos refugiamos en el puente viejo donde los pescadores cumplían el rito fatal de la paciencia, con sus cañas de plástico y los cigarros apagados; crecía el mar hacia la orilla, rodando entre las piedras, achicando volutas de calor hasta los ladrillos comidos por los moluscos y por el vino de las sacerdotisas del domingo; martes perdido entre la noche del encuentro y entre lo trágico del recuerdo y la aventura; cuerpos doblados a través de lo desconocido, a través de lo que, supuestamente no ha de perdurar y resulta que desde entonces hasta ahora mismo han pasado dos años, miles de revoluciones pendientes, pedazos de vida llegados de la consternación, un gusto amargo en los labios antiguos y voraces, todas las historias de amantes ignorados que nos sirvieron para falsificar nuestras historias, las mil y una cicatrices del verano y la muerte imbécil de los gestos en el agua. Por qué te quedaste conmigo. Aspiramos hondo el aire que escuece en las narices: por qué te quedaste conmigo. Clara desde el abandono de Ana y de sus amores literarios, desde aquella borrachera de soledad y de miedo que abombaba las venas —veo cómo te tambaleas por las calles— va ya para dos años, con su belleza y mis delirios, con toda sangre que [p. 47] amarillea en los rincones de la casa del río y los ojos perdidos en el vacío que ocuparan cuerpos dormidos hasta el alba, con su belleza y mis dedos pintando sus cabellos, con toda fantasía de nuestras tardes de silencio, con su desnudez, Clara o Ana, qué confusión ambigua de desnudeces cuando el tiempo opera de trinchera y subterfugio, y aquel amor loco loco que nos partía en mil pedazos y devenía entonces gritos y heridas en la madrugada de placer inaudito y desesperado: por qué te quedaste conmigo. Volvamos a casa: Clara con sus cabellos —tan largos— en mi hombro, hacia donde espera la casa y de pronto la humedad desvaída nos descubre arañando las entrañas —cuántas humedades temblorosas Clara— del cuerpo que no nos pertenece, gritamos de dolor y de placer y las manos penetran

todas las oquedades y asen y estremecen estandartes de pánico y revientan los músculos en el aire suave de la contemplación y de la espuma: te descubrí solitario y borracho por las calles de la ciudad ya te lo dije y pensaba que te podría ayudar o al menos reducir dos soledades en una sola y única, quería hacer el amor contigo y salir al día siguiente de tu casa. Y por qué te quedaste al otro día y todos los demás días y los meses siguientes y hoy por qué estás aquí asistiendo a la consumación de no sé qué rito fantasmático porque eso y no otra cosa parece nuestra historia. Clara se levanta desnuda y blanca —su cabello tan largo y tan hermosa— escoge un cigarrillo, lo enciende pausadamente y aspira el humo dulce hasta el vientre perfecto de sus treinta y cuatro años —ahí está Clara de unos treinta y cuatro años—: estar contigo era al principio deslizar palomas en las palmas de mis manos, tú eras las palomas y te aliviaba y aliviaba mis cicatrices porque yo también, aunque tú nunca me preguntaste y en eso eres como todos los hombres, que pensáis que sólo vosotros vais por la vida cargados de historias, sí, yo también llegaba con mis cicatrices y contigo, cada día y todas las noches, iba cubriéndolas con la pomada del olvido; más tarde te amaba y tenía que soportar porque te amaba —qué cosa tan horrible— tus historias de hombre. No tenías por qué haberlo hecho, yo no te dije que vinieras y nunca te pedí que te quedaras conmigo: y miro a otro lugar donde no esté Clara, donde no me encuentre con sus ojos ni con su cabello, donde no me torturen su desnudez blanca y su hermosura. Clara me da la espalda y desde la ventana habla como dirigiéndose al río o a los coches: no me dijiste que podía quedarme, ni siquiera me habías llamado —asisto a todos tus suicidios frustrados contra el muro [p. 47] de las estaciones del domingo— pero el caso es que me quedé aquella noche y al día siguiente y todos los días y todas las noches que vinieron después y qué hacías tú sino asumir tu condición de tío y pasearme por todas tus historias, cuántas Anas he tenido que conocer colgadas de las paredes y de tus sueños, cuántos paisajes he tenido que reconstruir para que no te encontraras solo y desesperado, cuánta hostia de sangre he vomitado porque era más fácil vomitar sangre que escupirte a la cara todas mis historias. El poema de Shelley amarillea junto a la ventana como una sábana sobre la que repetidas veces se ha hecho el amor. Sí, pintor de mierda, yo también llegaba con las espaldas dobladas de tanta historia pero no podía alardear de ellas, no podía porque las tías, ya se sabe, no tenemos historias victoriosas que contar y sí cantidad de las que nos han ido deformando, reduciendo a casi nada, rompiendo pedazo a pedazo que sólo se verán reunidos de nuevo, en otro cuerpo que no tendrá que ver nada con el anterior, cuando un hombre, aunque sea imbécil y aunque esté mucho más hecho polvo que aquellos pedazos de mujer, los vaya pegando a su antojo, vaya refugiando en ellos sus inseguridades y sus desencantos y al fin dote al nuevo cuerpo, que puede, sí, ser el más hermoso del mundo a pesar de su gestación monstruosa, de unos labios y una lengua que puedan decir cada noche te amo te amo con locura y preguntar, cada

noche también, después de hacer el amor, por todas las amantes que cuelgan de la vida del macho satisfecho. Me avergüenza la ridícula desnudez de mi cuerpo cuando me acerco a Clara, los dos juntos en la ventana, sobre el río y sobre los coches, apoyo la cabeza en su hombro: puedes marcharte, me pasaré los días bebiendo por las calles, llenando las piedras con mis vómitos y vaciando la noche de recuerdos, vete por favor, Clara, y no me cuentes tus historias de mujer ni me muestres una a una las mil cicatrices de tu cuerpo. Clara sonrío haciendo un hueco a mis cabellos, se detiene en los arbustos sucios del cauce y en una nube que parece un rascacielos horizontal; de la calle suben los ruidos de los coches que se cruzan con el humo que desciende hasta el asfalto: una vez me en[a]moré de un muchacho muy joven que escribía poemas como Hart Crane...

II

(estás mirando el mar de madrugada, mezcladas la espuma azul y la sangría, te recuerdo así, aquel baile no de pista sandunguera, [p. 49] no de salsa sabrosona, no de conga almibarada de orquestas caribeñas, te recuerdo desde tu delgadez acristalada y desde la noche húmeda, entre almohadones con retales floreados y entre músicas antiguas de guateque de la iniciación, me escribirás un poema sólo para mí, sólo un poema para la noche amable y abarcamos las horas como cuerpos, temblorosos los labios contra el vidrio de la inseguridad, horas como los cuerpos de las horas, el rito del amor que luego, y qué puede importar todo más tarde, será el rito abrumador de las justificaciones, la borrachera, qué pena, hostia, que embargará la constatación equilibrada de que se ha sido feliz, el mar en la ventana, podías ir de melenita rubia o enmorenada adolescente, de gafitas lennonianas, de estudias o trabajas, podías venir y romper el mueble de la música, acabar, de un solo tajo, con el asunto aquel de la ternura, te recuerdo así, de niña amarilla junto al mar y frente a la espuma, y alguien se reía, a ver si os calláis hijos de puta, de nosotros, ausentes como locos, las manos rondando el punto aquel de los acercamientos, hasta te quiero, te quiero muchísimo, muchísimo, así de pronto, caballos, qué de imágenes la playa y los caballos, volando desbocados al grito repetido del júbilo final, qué de te quiero con canciones viejas y la lluvia fugaz en los cristales, el único poema feliz de los encuentros sólo sólo para mí, con el mar de fondo y el nombre americano, recordar la noche del verano pirenaico y regresar en la historia de amor con nuestra amiga, te recuerdo así, no te vayas, un lío de piernas tan cansadas, no te vayas, y asesinar el miedo entre los dientes, la estancia vacía ya, el silencio, otra vez el mar con el silencio sin caballos, quién iba a suponer que algo más tarde, quién, reducirías la noche a esa historia vulgar de la sangría, romperías el mueble de la música para acabar, de un solo tajo, con el asunto aquel de la ternura.)

III

Los trenes desfilaban despacio, entre anuncios de entradas y salidas, entre el olor del fuel y las voces del pasajero que llegaba con retraso, todo bajo la luz insuficiente de la madrugada con mochilas y cabellos multicolores, sobre la pereza habitual que preside el viaje en ferrocarril y por la noche, en el lado justo del silencio cada vez más consecuente con las horas. Inventamos historias cuando suena el enésimo pitido y la diminuta viajera color [p. 50] albaricoque sigue coqueteando con el borracho de la bolsa de viaje sabena líneas aéreas. Inventamos la noche, hasta eso, y nos quedamos tiesos, en silencio, boqueando humo de cigarro y del otro, a ver cómo se resuelven los pasos vacilantes, adelante atrás a un lado a otro, de la anciana recién llegada con, al parecer, bastantes copas de más en su estrecha barriga cuadrículada. Inventamos y a partir de aquí vamos, con toda seguridad, a resolver, quién lo hubiera dicho hace escasamente unos minutos, el misterio de las estaciones macilentas, de la magia tranquila (aquella tranquilidad mágica) de los rieles vacíos, del silencioso erotismo de los urinarios vacíos, vamos a encontrar, y posiblemente abunden aquí no demasiadas seguridades, el turismo aguado de nuestro propio deseo insatisfecho: recordar aquí la cena en un café del barrio gótico; el cubata robado al camarero enamorado de nuestra amiga; la aventura fugaz, qué cosas, con la mujer del compañero de colegio; entresacar de lo que en otros momentos y en dispares circunstancias compuso nuestras vidas noctámbulas, aquello que nos pueda servir para que la escena no acabe en suicidio frustrado bajo las ruedas metálicas del vagón que ocupa la cabeza. Quedan pocos trenes y el reloj, ahora reparamos, hace años que se detuvo en unas doce horas atiborradas de arena y de legañas. Se está cumpliendo, y ni eso podemos decir que nos distraiga del desenlace trágico, lo previsto y las palabras, ahora, fluyen al compás de nuevas llegadas presurosas, de nuevas muchachas albaricoque, al compás de la última historia que alguien, recién llegada o que ni siquiera podamos asegurar se trate de una definitiva presencia tal vez la modelo que, de joven, concursara para llegar a miss España, nos va contando con el segundo gimlet mal preparado (y qué se le puede pedir a un barman que no ha leído *El largo adiós*) que tiene un hijo en alguna parte de cuando quiso ser, y no lo consiguió porque le sobran unos milímetros en las pantorrillas, sólo por eso, la mujer más hermosa de este país de mierda. Y escapó de la aventura con un hijo entre las piernas, y la tercera muchacha albaricoque que coquetea ahora con el tercer borracho sabena líneas aéreas se ríe y las mises son todas unas putas cuando el camarero acaba de romper el vaso de poleo menta y se caga en la hostia estoy hasta los huevos de esta noche asquerosa sólo faltan los maricones que buscan el paquete tejano del jovenzuelo buscavidas, y nos lo cuenta y el gimlet se repite una y otra vez hasta que la lengua se traba con la del líneas aéreas y acabamos buscando el silencio de los andenes [p. 51] solitarios, caminando a pasos lentos, que regresan más que van y se hunden en el agua jabonosa que suelta por su vagina estrecha la máquina limpiadora, conducida por una gorra con ojos dormidos y sin piernas.

Inventamos, al final del andén que no presumíamos tan largo, una nube que envuelva y preserve, no sabemos hasta cuándo, esta mierda de noche que nos está escociendo hasta en los últimos rincones de la piel. Me secuestran con otra mujer y van a violarnos (la máquina limpiadora arrastra el hilo gordo tras sus huellas y se apagan unas luces en la cafetería; muñecos de cartón, en la calle, esperan en el rincón paso de cebra; se acorta el andén en una meada ágil hasta el cartel tercera clase, podrido, inexorable sin embargo) la otra no se resiste apenas y yo me revuelvo con rabia, saco un cuchillo así de largo que estaba escondido en algún sitio y acabo, uno tras otro, con los secuestradores, me despierto entonces, entre asfixiada y llena de alegría, me fumo un cigarrillo y me desvelo pensando en el sueño tan horrible; otro *gimlet* ya ni se sabe cuántos, y nos enamoramos de la última historia (mi nombre es Clara) y nos damos a interpretar el sueño amargo del cuchillo un fallo que asesina a quien, precisamente, lo ejerce como arma principal, un ejercicio sublimador, qué más cosas puede ser un sueño, de la aventura irrepetible, qué tonterías ¿no?, enamorarse de una historia cuando, ya se sabe, todo depende del color del cristal con que se mira, no odio a los hombres pero fue horrible, eran los desfiles, los caníbales del jurado, aquella borrachera y estos sueños y ahora sí los maricones, el muchacho buscavidas del paquete con premeditación y alevosía, la cabeza rosa y los pendientes argumentando una belleza sobrenatural que se apodera de la noche, qué de sonrisas en vasos de cristal y de tristeza, con los trenes y la cuarta, ya, muchacha albaricoque que repite con el tercer sabena líneas aéreas, la hostia de horas en la barra con los gimlets y los recuerdos, la hostia de regresar a los canales del pasado porque ya está bien de esta vida, ahora, ahora mismo, tan a tope de llorones que se lo montan de tú y tus circunstancias y pasan del tú a las circunstancias en una operación tan frívola como ataviada con los ropajes más sutiles de la consternación, ya está bien, ya, de vaciar la noche y desnudar los relojes invernales de la gente para recuperar, con las historias de los otros, con la sonrisa tantas veces amarga de los otros, con la borrachera, ginebra y limón, y qué coño va a saber el camarero, sensiblera de la muchacha que iba para *miss* y se quedó en alguna parte del andén, no sabemos si [p. 52] antes del maricón y la meada, contándole su sueño al muchacho del paquete, para recuperar, decíamos, a través de otras miserias, qué si no buscamos en las estaciones solitarias de la madrugada, esa miseria última de nuestro desencanto, de nuestra vejez treintañera, de aquellos amores que sólo desembocaban en pedazos de cuerpo desperdigados por los lechos de mil inseguridades camufladas, reencontrar, sí, en los demás, aquella imbecilidad que dominaba nuestros códigos de vida, que nos abocó y hoy, aquí, en esta madrugada inaudita de trenes y personajes pintorescos, nos sigue abocando a considerar transcendentales las historias de los demás y a reducir el mundo en una barbacoa feliz de sentimientos. Pero qué hostia de final para esta madrugada al fin y al cabo de colores, enamorados de todas las historias para después, y como siempre, gritar, seguir rompiendo la noche a dentelladas, descargados ya, toda nuestra miseria, todo nuestro desencanto, toda nuestra derrota, porque quién no va a sentirse derrotado ante historias como éstas, en

las espaldas jodidas de los otros, de las muchachas albaricoque y los borrachos sabena líneas aéreas, de la gorra con ojos de la máquina limpiadora, en la arrogancia del marica disputando la presa con paquete buscavidas, en la historia, la más hermosa sin duda, de la miss que se quedó en un sueño de castración y enamora, con su pose de heroína chapliniana y ojos grandes, a los que, falsamente, cómo si no subimos nosotros a la grupa de la noche, recorren la madrugada en busca de trenes de colores y silencios de neón en barricadas que salvaguarden sus decisiones posteriores, conformistas al fin en su seguridad, en un sinfín de seguridades que los convierten en actores consumados de la miseria ajena, dejando para después, cuando el encuentro con el espejo roto de unas vidas amables en la madrugada, y eso lo vemos esta noche y cuántas otras, el relato seguro de nuestro desaliento, buscadores, en fin, de personajes singulares para emborronar con ellos la escasa singularidad de nuestra propia existencia, enamorados o no, y qué puede importar ya todo eso, de una historia (mi nombre es Clara), de un personaje que iba para guapa oficial y se quedó allí, en el andén, en sus ojos grandes y en la provisionalidad de cada noche, sola con su historia, feliz y chapliniana, entre gimlets adulterados y trenes dormidos en la vía muerta de nuestro desencanto, allí la muchachahistoria contando su sueño al último amante que le hable de la hermosura de sus cabellos y todos locos, con esa locura que acontece sólo cuando la noche se llena con la lluvia, [p. 53] regresamos, y qué coño podemos hacer sino eso mismo, a ese punto secreto donde alguien te llama y rindes a su lado el último homenaje al falo y a la araña.

IV

(desde el balcón lo miraba como cada noche, allá abajo, moviendo el rabo junto a las bolsas de basura, olisqueando algún bote vacío de tomate frito, y regresaba cuando el teléfono le acababa de dejar con el mismo gusto amargo de siempre, hijo de la gran puta, aquí no vive ningún Jaime, ni García Salas ni hostias váyase a hacer puñetas, allí seguía él con sus ojos cristalinos y el grano en la punta del hocico (si fuera más pequeño parecería una rata), alguien llamaba en la puerta de abajo, en la calle solitaria de las diez de cada noche y lleno de contento se deslizaba, como una serpiente, feliz, será él sin duda, se deslizaba y pulsaba el botoncito de la voz, puede abrir por favor voy al tercero y no contestan, mierda de noche y el balcón ya con el silencio de puertas y teléfonos, silencio de respiraciones y de deslizamientos felices, silencio de silencios, qué si no puede ser el griterío más espectacular y qué más da, ahora mismo, el griterío o el silencio, solo en la habitación que cuelga sobre la calle, abandonada la novela francesa en la mesa camilla con un montón de proyectos literarios, abandonados, en ese preciso instante en que la claridad se funde con la noche, la seguridad y el miedo, qué queda por hacer sino el vacío, sino buscar aquellos ojos cristalinos y dejar

tranquilamente, con una sonrisa infinita y amable, que el animal se beba, hasta que un policía lo expulse a patadas, toda la sangre que escapa de la noche.)

V

Ramblas abajo gentes con carteles a la espalda, muñecas con medias de cristal y los voceros daban noticias últimas del extranjero en los quioscos y las putas Asalto arriba desnucaban la tarde en las aceras de aceite y las gramolas folklóricas de los cafés apretaban muslos lechosos en rincones de habitaciones a diez duros con la cama. Despertaba Clara que hace un rato trepaba por la tarde como una sonámbula, temblando de fiebre por la gripe que arrastraba desde el pasado fin de semana, despertaba y se dejaba caer en mis brazos, delgada, tan hermosa Clara con sus ojos [p. 54] enormes y su cabello largo y negro en mis piernas blancas. Reposo junto a Clara, nos amamos pregunta y acerco su mano, tan hermosa Clara con sus dedos de mármol, a mis paredes temblorosas, la engullo, Clara querida, tiemblo y pregunto no lo ves, estoy temblando como tú y te amo tanto. Descienden del avión vestidos tan de negro, cuellos redondos con agujas doradas, botones afelpados, toreadores modernos de la moderna Inglaterra, desde el avión olé, olé *Spain*, flamenco desde el avión, pañuelos por todas partes y cuánto grito de la Barcelona quinceañera, vamos Clara, vamos que no llegaremos a tiempo de verlos empezar. Mar adentro se pierden los primeros barcos de la tarde, la sirena de una ambulancia ahuyenta las palomas y Merceditas empuja al último cliente sin pasar por el bidé y a la calle, sale, a recibir el aire salado que huele a sardina y café rancio. Desaparece Clara tras los párpados de sueño, hermosa Clara doblada en mis rodillas, no vayamos qué más da, tanta gente y aquí nosotras dos, solas, abrázame y escribe, pero luego, más tarde, la música que arrastra nuestro encuentro. Los amamos Clara, verdad, pregunto, que los amamos tanto, hermosa Clara, aunque hables de quedarnos y de escribir la música que nos precipite al vacío inmenso de la recíproca necesidad que presentimos, sí Clara, aniquiladora. Ramblas arriba los hombres bocadillo y las putas sabrosas, chulapas de aba[nico] y salesianos en tarde libre de ejercicios, detectives privados de película negra y rubias terciopelo de cuello platinado, demonios con rabo y fieles de la Obra cornudos y contentos, pasajeros sin tiempo del carro de la vida y obispos maricas de pastorales patrióticas, Merceditas y Sole, Josema y todos los carrozas *passés* del Paralelo, qué hostia de tarde desde la habitación barcelonesa y triste, vamos Clara que luego escribiremos nuestra historia y desnuda presiento, alegre Clara, la tragedia en los ojos, desde el avión olé y los toros y la guardia civil, vamos Clara y despierta y cabalga mi desnudez, alegre Clara de los ojos tristes, cabalga mi desnudez y derrama tus aguas en mi piel como la tarde, resbaladiza y amable, amable, Clara, y no dispares antes de, por lo menos, haber escuchado la última canción que dé paso al intermedio.

**LA LIBERTAD RELIGIOSA EN GALDÓS: ALGUNAS PRECISIONES SOBRE
HILARIO LUND Y UNA NUEVA MIRADA AL PERSONAJE DE GUILLERMINA PACHECO**

**RELIGIOUS FREEDOM IN GALDÓS: SOME DETAILS ABOUT HILARIO LUND
AND A NEW LOOK AT THE CHARACTER OF GUILLERMINA PACHECO**

PABLO NÚÑEZ DÍAZ
Universidad de Oviedo

RESUMEN

Dentro del interés que Benito Pérez Galdós mostró por la libertad religiosa y por la diversidad de creencias, se ha puesto de relieve su encuentro, en el verano de 1876, con el matrimonio mixto formado por el protestante Hilario Lund y la católica Juana Ugarte, y la amistad que mantuvo con su hija Juana Lund. En este artículo se ofrecen algunos datos que pueden arrojar más luz sobre Hilario Lund, se investiga si fue en realidad pastor protestante, como se ha afirmado, y se llega a la conclusión de que no lo fue. Asimismo, en este trabajo se propone una nueva interpretación del personaje de Guillermina Pacheco, o Guillermina «la Santa», de *Fortunata y Jacinta*, poniéndola en relación con la sensibilidad del autor hacia la tolerancia religiosa y con dos precedentes suyos sobre la cuestión: *Rosalía* y *Gloria*.

PALABRAS CLAVE: Galdós, Lund, religión, protestante, Guillermina.

ABSTRACT

As part of Benito Pérez Galdós's interest in religious freedom and diversity of beliefs, some have highlighted the importance of Galdós' meeting the couple, Protestant Hilario Lund and the Catholic Juana Ugarte in the summer of 1876, and his subsequent friendship with their daughter Juana Lund. This article discusses details of his life that may shed more light on Hilario Lund, and investigates whether he was in fact a Protestant pastor, as has been claimed. It concludes that he was not and proposes a new interpretation of the character of Guillermina Pacheco, or Guillermina 'the Saint,' in *Fortunata y Jacinta*, connecting her character to the author's sensitivity to religious tolerance and to two of his precedents on the subject: *Rosalía* and *Gloria*.

KEYWORDS: Galdós, Lund, religion, protestant, Guillermina.

* Recibido: 13-11-2023. Aceptado: 30-06-2024

INTRODUCCIÓN

La sublevación del brigadier Juan Bautista Topete, capitán del puerto de Cádiz, el 18 de septiembre de 1868, apoyada por los generales Prim y Serrano, supuso el inicio de la revolución y el destronamiento de Isabel II. El 23 de septiembre, tres protestantes españoles que preparaban en Gibraltar la creación de la futura Iglesia Española Reformada se reunieron en Algeciras con Prim, que les adelantó la apertura que estaba próxima a producirse y les aseguró que ya podían volver a España «con la Biblia bajo el brazo». Este fue uno de los avances democráticos que se produciría en la nueva etapa histórica que se iniciaba. Así, la Constitución de 1869, si bien afirma que «[l]a Nación se obliga a mantener el culto y los ministros de la religión católica», también garantiza «el ejercicio público o privado de cualquier otro culto», tanto para los extranjeros que residían en nuestro país como para los españoles que tuvieran una religión distinta (art. 21). En ese contexto político favorecido por el Sexenio Democrático, a pesar de la involución que supondrá la Constitución de 1876, que tolera opiniones religiosas no católicas y el culto privado, pero no «otras ceremonias ni manifestaciones públicas que las de la religión del Estado» (art. 11), comienzan a ser visibles pequeñas comunidades con otras creencias. Esta nueva circunstancia, con las reacciones positivas y negativas que trajo consigo, no pasará desapercibida para escritores como Benito Pérez Galdós.

La postura de Pérez Galdós respecto a la Iglesia católica, la religión en general y el modo en que la sociedad mayoritariamente católica debía relacionarse con las minorías religiosas ya ha sido bien estudiada. Sabemos que Galdós consideraba que el catolicismo era «la más perfecta de las religiones positivas, pero ninguna religión positiva, ni aun el catolicismo, satisface el pensamiento ni el *corazón* del hombre de nuestros días. No hay quien me arranque esta idea ni con tenazas», como afirmó en una carta a José María Pereda, de junio de 1877. En esa misma misiva, hace referencia irónicamente a «nuestro singularísimo modo de practicar la religión nosotros los perfectos, nosotros los únicos que poseemos la verdad». Al mismo tiempo, en una carta de 1 de abril de 1885, publicada en *La Prensa* de Buenos Aires el 5 de mayo de ese año, explicó el modo en que la sociedad española estaba reaccionando ante el protestantismo:

Cuando la revolución del 68 abrió los diques al libre pensamiento, y se permitieron los cultos reformados, se creyó que el protestantismo iba a hacer aquí muchos fervientes progresos. Tantos siglos de opresión y de catolicismo puro, habían de traer por consecuencia una reacción en sentido de la variedad y extrañeza de religiones.

¡Error inmenso! El protestantismo vino a España precedido de entusiastas propagandistas ingleses cargados de Biblias. La *Sociedad bíblica* de Londres gasta anualmente considerables sumas en cate[qu]izarnos, todo sin resultado. Vienen por ahí multitud de clérigos de levita y patillas a quien [sic] llaman *pastores*, y van estableciéndose en capillas que fueron bodegas, y predicán en castellano

chapurrado, y reparten limosnas, y leen biblias y tocan el órgano, pero les hacen muy poco caso, cuando no se ríen de ellos. Se creyó en un principio que serían maltratados; pero no: les apedrean simplemente con el desdén. El pueblo español no es ni será nunca protestante¹. O católico o nada. [...] Esos pobres anglicanos se desgañitan sin ganar conciencias a su rito, y entre las gentes sencillas que los oyen cunde una observación que parece una tontería y que quizás entrañe un sentido profundo, a saber: que todos son lo mismo, y (diciéndolo con el debido respeto) los mismos perros con distintos collares².

Pero, a pesar de que Galdós percibiera que el desdén era mayoritario, no es menos cierto que existió una inquietud galdosiana por lograr que en España hubiera una respetuosa convivencia entre creencias, y esta inquietud está detrás de su novela inédita *Rosalía*, escrita hacia 1872, y también de *Gloria* (1877). Tampoco ha pasado desapercibido a los estudiosos de Galdós, por ejemplo, el interés que adquiere la presencia del protestantismo en *Fortunata y Jacinta* (1888), sobre todo por los personajes del pastor Horacio y su mujer Malvina.

Otro elemento, en este caso extraliterario, que es necesario para completar un estado de la cuestión sobre el tema, es la importancia de la figura de Hilario Lund (Bergen, 1825-Bilbao, 1894), comerciante noruego, protestante, afincado en Bilbao, y de su hija Juana Lund Ugarte, a quienes Galdós conoce en Santander en el verano de 1876: se ha escrito sobre la curiosidad que pudo despertar en el novelista el hecho de que Juana fuera hija de un matrimonio mixto —el formado por Hilario Lund y Juana Ugarte, católica—, un asunto de tanta conflictividad en *Rosalía* y en *Gloria*, y también se ha llegado a afirmar que Lund era «pastor» protestante, un dato que no recogen, en cambio, la mayor parte de las investigaciones sobre el tema. A pesar de que existe esta disparidad, la cuestión no ha sido abordada hasta la fecha.

Así pues, en este trabajo se precisará cuál fue la relación de Hilario Lund con el protestantismo, con el fin de comprender qué tipo de vinculación religiosa tenía un personaje que pudo influir en la perspectiva galdosiana sobre las iglesias nacidas de la Reforma: fundamentalmente, si fue o no pastor. A continuación, se tratará de aportar una nueva perspectiva sobre la finalidad que Galdós persiguió con la intolerancia religiosa mostrada por doña Guillermina «la Santa», de *Fortunata y Jacinta*, analizando si esa característica del personaje puede guardar relación con la actitud del escritor respecto a sus novelas *Rosalía* y *Gloria*.

1 Al igual que Galdós, no entraré en este artículo a diferenciar entre anglicanismo y protestantismo, a pesar de que en sentido estricto solo la *low church* o baja iglesia anglicana podría definirse como protestante. Sobre las tres corrientes del anglicanismo, *vid.* NEWMAN, J. H., *Vía media de la Iglesia anglicana*, Aureli Boix (introducción, traducción y notas), Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1995.

2 Pérez Galdós, citado en RÍOS SÁNCHEZ, P., «Galdós y un clérigo protestante en el Sexenio Revolucionario: las claves de *Rosalía*, una novela inédita», *Anales Galdosianos*, año XXXVII (2002), p. 46.

DOS PRECEDENTES: ROSALÍA Y GLORIA

Benito Pérez Galdós decidió no publicar la novela *Rosalía*, escrita hacia 1872, y que vio la luz en 1983, en edición de Alan Smith en la editorial Cátedra, tras el hallazgo del propio Smith con la ayuda de Walter Pattison³ —titulada así por el editor, pues Galdós no llegó a darle título—. También es posible ver en *Rosalía*, más que una novela, «un largo ensayo narrativo de exploración de personajes, situaciones y argumentos, que el autor ni completó ni envió a la imprenta», la «versión germinal» de un proyecto⁴. Dejando abierta esta cuestión, y centrándonos en el argumento, debe mencionarse que el naufragio de un barco trae a Castro Urdiales, entre otros, a Horacio, clérigo anglicano del que se enamorará Rosalía, hija del intransigente D. Juan Crisóstomo de Gibralfaro. La descripción que el narrador ofrece del personaje es sumamente positiva: «Horacio Reynolds, de treinta años, nacido en Cádiz de padres ingleses y consagrado a la Iglesia; joven afable y discreto, conector del mundo y de altísima y sólida instrucción. Había vivido muchos años en Gibraltar y en Cádiz»⁵. Juan Crisóstomo también tiene en alta estima a Horacio: «¡Oh! D. Horacio —exclamó el anciano con profundo dolor—, Ud. es bueno, Ud. es formal, Ud. es rico; pero Ud. es protestante y es clérigo. Yo no quiero que se case mi hija con Ud. No quiero...»⁶. Por sus acciones, este personaje resulta ser una persona discreta, generosa, sincera, culta, tolerante...⁷.

Patrocinio Ríos acertó al subrayar que *Rosalía* «suponía un alto riesgo para su futuro como novelista, debido a la denigratoria actitud observable en la sociedad española hacia el protestantismo»⁸. Algo similar sugirió el propio Galdós en un comentario privado recogido por Katharine Lee Bates en *Spanish Highways and Byways*⁹. De las tensiones producidas con la actividad de los misioneros protestantes a partir de 1869, da cuenta Menéndez Pelayo en su *Historia de los heterodoxos españoles*¹⁰. Dentro de las reacciones, aparecieron los escritos de Francisco Mateos Gago, con su «irrefrenable

3 SMITH, A., «Introducción», en Benito Pérez Galdós, [*Rosalía*], Alan Smith (ed.), Madrid, Cátedra, 1984, pp. 11-12.

4 LÓPEZ, I. J., «Introducción», en Benito Pérez Galdós, *Gloria*, Madrid, Cátedra, 2011, p. 55.

5 PÉREZ GALDÓS, B., [*Rosalía*], Alan Smith (ed.), Madrid, Cátedra, 1984, p. 55.

6 PÉREZ GALDÓS, B., [*Rosalía*], Alan Smith (ed.), Madrid, Cátedra, 1984, p. 219.

7 KLINGLER, T. M., *El otro religioso en la literatura decimonónica: protestantes en la novela española (1850-1890)*, tesis doctoral, Universidad de California, 2014, pp. 177-178.

8 RÍOS SÁNCHEZ, P., «Galdós y un clérigo protestante en el Sexenio Revolucionario: las claves de Rosalía, una novela inédita», *Anales Galdosianos*, año XXXVII (2002), p. 48.

9 RÍOS SÁNCHEZ, P., *op. cit.*, p. 49.

10 MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de los heterodoxos españoles*, edición facsímil, volumen segundo, Madrid, CSIC, 1992, pp. 1360-1380.

propensión por la caricatura», contra Juan Bautista Cabrera y otros pastores, que entrarán en polémica con el sacerdote y catedrático sevillano¹¹.

Con el fin de evitar una visión tan positiva de un protestante, Galdós habría desechado esta novela —o este proyecto de novela— y la habría transformado en *Gloria* (al margen de que pudiera haber razones estéticas). En *Gloria* (1877; impresa en los últimos días de 1876¹²), el naufrago de credo distinto es el judío Daniel Morton. En el fondo, lo que parece preocupar a Galdós no es la religión concreta, sino el problema de la diferencia de creencias como obstáculo social y familiar para las relaciones afectivas, y esto como muestra particularmente sensible de la necesidad de avanzar hacia la tolerancia. La Iglesia católica permitía los matrimonios mixtos, pero, desde el Concilio de Trento, con determinados requisitos o cauciones, más restrictivas que las establecidas a partir del Concilio Vaticano II (*vid.* la «Instrucción sobre los matrimonios mixtos», de la Sagrada Congregación para la Doctrina de la Fe, de 18 de marzo de 1966). Para situarnos en el periodo que nos ocupa, contamos con una Instrucción de la Sagrada Congregación de Propaganda Fide, de 9 de mayo de 1877, que indica que la dispensa canónica solo se concedería en el caso de que concurrieran causas graves, que han sido sintetizadas así:

El bien público, en el sentido de razón de Estado; el peligro de matrimonio civil; la cesación del público concubinato; la remoción de grave escándalo; la esperanza de conversión de la parte acatólica o de los hijos ya habidos; la deshonra para la novia debida a seducción, etc.¹³

Para comprender el interés de Galdós en el reto que suponían los matrimonios mixtos, es fundamental detenerse en la figura de Hilario Lund.

HILARIO LUND: UN PROTESTANTE NORUEGO EN EL BILBAO DEL SIGLO XIX

En el verano de 1876, mientras veraneaba en Santander con sus hermanas, Galdós conoce a la joven Juana Lund Ugarte, hija de Hilario Lund Konow, comerciante noruego, protestante, dedicado al negocio del bacalao y de la madera, que fue cónsul de Noruega y Suecia en Bilbao, y de la bilbaína Juana Ugarte, católica, cuya familia había tenido una fundición de hierro que fue destruida por los carlistas en el sitio de la ciudad¹⁴. Se trataba, por tanto, de un matrimonio mixto (el tipo de unión que no fue

11 CUENCA TORIBIO, J. M., «Integrismo y protestantismo en el siglo XIX español: una polémica sevillana», *Minervae Baeticae. Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 17 (1989), p. 168.

12 Cf. LÓPEZ, I. J., «Introducción», en Benito Pérez Galdós, *Gloria*, Ignacio Javier López (ed.), Madrid, Cátedra, 2011, p. 66.

13 PORTERO SÁNCHEZ, L., «Los matrimonios mixtos en España», *Revista Española de Derecho Canónico*, vol. 18 (1963), p. 777.

14 VITORIA ORTIZ, M., *Vida y obra del doctor Achúcarro*, Luis Sánchez Grantel (pról.), Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1977, p. 28.

posible en *Rosalía*). De hecho, la pareja se desplazó hasta Burdeos para casarse debido al problema que suponía su unión, como indica Walter Pattison, que se entrevistó con Juana Lund en 1951¹⁵. El aserradero de Lund, y de su socio y yerno Peter Clausen, se encontraba en el muelle de Ripa, y colindaba con el terreno en el que se construiría el edificio de la Aduana de Bilbao¹⁶. Es decir, se ubicaba en la orilla contraria del Paseo del Arenal, y estaba próximo a la iglesia de San Vicente y a los jardines Albia, por tanto, al corazón de la antigua anteiglesia de Abando, anexionada a Bilbao en 1892.

De acuerdo con Pattison¹⁷, Galdós se habría enamorado de la joven Juana, de dieciocho años, cautivado por su belleza, su educación y sus intereses intelectuales, hasta el punto de que Juana fue «*the physical model of Gloria in the novel which he wrote during the following Winter*» (más concretamente, en noviembre de ese año de 1876¹⁸). Sin embargo, la diferencia de edad —Galdós tenía alrededor de 30 años— le habría hecho retrasar su declaración, y, entre tanto, Juana Lund inició su noviazgo con el que sería su marido, el oftalmólogo Aniceto Achúcarro.

Uno de los hijos del matrimonio fue Nicolás Achúcarro¹⁹ (Bilbao, 1880-Getxo, 1918), neurocientífico, que perteneció a la escuela de Ramón y Cajal y que tuvo como profesor de Latín a Miguel de Unamuno, con el que mantuvo amistad²⁰. Pero la amistad de Galdós con Juana y su posible enamoramiento fueron suficientes para perfilar el personaje de Gloria, en la novela que Galdós ya había iniciado hace unos años y que ahora se animará a retomar, motivado por haber hecho amistad con la hija de un matrimonio mixto. Prueba de que la pareja formada por Hilario Lund y Juana Ugarte

15 PATTISON, W. T., *Benito Pérez Galdós and the Creative Process*, Mineápolis, University of Minnesota Press, 1954, pp. 35 y 36 n. 67.

16 GONZÁLEZ DE DURANA, J., «Aduana de Bilbao: el emplazamiento». *ArquiLecturA* (2019).

17 PATTISON, W. T., «El amigo Manso and el amigo Galdós», *Anales Galdosianos*, año II (1967), p. 139.

18 Ignacio Javier López sintetiza bien la cronología de la escritura de *Gloria*: «partiendo de una idea que aparece en el manuscrito *Rosalía*, fechado en torno a 1872, Galdós escribió una primera versión de *Gloria* en diciembre de 1874, versión que no publicó debido a las incidencias de la política. Retomó la iniciativa de publicar el texto dos años después. Previamente revisó y corrigió la versión de 1874, dando pie a una segunda redacción, iniciada en noviembre de 1876, a lo cual se refiere la fecha del día 23 que aparece en la primera página del manuscrito definitivo. La carta que el autor dirige a Pereda el 28 de ese mes arroja luz sobre esta fase, pues Galdós está trabajando en la novela en esos momentos, según informa a su amigo santanderino» (LÓPEZ, I. J., «Introducción», en Benito Pérez Galdós, *Gloria*, Ignacio Javier López (ed.), Madrid, Cátedra, 2011, p. 65).

19 Vid. VITORIA ORTIZ, M., *Vida y obra del doctor Achúcarro*, Luis Sánchez Grantel (pról.), Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1977, y PACHECO-YÁÑEZ, L., «Nicolás Achúcarro Lund: esbozo biográfico del primer neurocientífico vasco», *Gaceta Médica de Bilbao*, 117(4) (2020), pp. 263-273.

20 Entre los descendientes de Aniceto y Juana también se encuentra su nieto el prestigioso pianista Joaquín Achúcarro.

se enfrentó a dificultades por pertenecer a confesiones distintas es que se vio obligada a casarse fuera de España, como se ha indicado, en Burdeos, hacia 1857²¹.

Pero es importante aclarar qué tipo de religiosidad tenía el protestante cuyo caso interesó a Galdós. Hilario Lund, por su origen noruego, sería un protestante de la denominación luterana, es decir, de la iglesia nacional de Noruega. Es lo más probable, y no hay ningún indicio que sugiera una denominación o una iglesia minoritaria de su país. Y Lund ha sido identificado como «pastor»²². En caso de que lo hubiera sido, la naturaleza mixta de las nupcias resultaría más llamativa, habida cuenta de que los hijos del matrimonio fueron bautizados como católicos (como sabemos por los registros de bautismo de los siete hijos, que he consultado a través de la página web del Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia²³). De ese modo, estaríamos ante un pastor protestante que, en la España del siglo XIX, está casado con una mujer católica y acepta que sus hijos sean bautizados como católicos. Sin embargo, no parece que fuera así, como trataré de demostrar a continuación.

Hilario Lund ejerció, ante todo, como comerciante y empresario. «Don Hilario vino a Bilbao con un navío cargado de madera y bacalao y se quedó para siempre»²⁴. Una fotografía de Pedro Telesforo de Errazquin muestra las notables dimensiones de su aserradero y el hecho de que el complejo fue también almacén de bacalao (la foto ha sido datada como posterior a 1886²⁵). En la «Sección marítima» del periódico *La Unión Vasco-Navarra*, el 23 de junio de 1880, se anuncia que entrará al puerto de Bilbao un vapor noruego con 436.001 kilogramos de bacalao para Hilario Lund y Clausen (p. 3)²⁶. El 20 de agosto de ese año, el diario daba noticia de que entraría otro barco con 427.550 kilogramos con el mismo destino (p. 3)²⁷. Estos datos ofrecen una idea de la importancia de su negocio. En cuanto a la fábrica de aserrar madera, en 1893, un año

21 VITORIA ORTIZ, M., *op. cit.*, p. 28, y ORTIZ-ARMENGOL, P., *Vida de Galdós*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 170.

22 ORTIZ-ARMENGOL, P., *op. cit.*, p. 170, y CAVA MESA, M. J., «Pérez Galdós y sus amores vascos», *Bilbao*, mayo (2021), p. 38.

23 Por ejemplo, el de Juana (Juana María Ángela Epifania), que pertenece al fondo parroquial de la Iglesia de San Nicolás de Bari, de fecha 07-04-1858; ID: 52811; Código de Referencia: ES/AHEB-BEHA/F006.079 (0655/002-00); Signatura: 0655/002-00.

24 VITORIA ORTIZ, M., *op. cit.*, p. 27.

25 GONZÁLEZ DE DURANA, J., «Aduana de Bilbao: el emplazamiento». *ArquiLecturA* (2019).

26 El documento está disponible en: https://liburutegibiltegi.bizkaia.eus/bitstream/id/76991/b11267033_1880_06_23.pdf [última consulta: 30/09/2023]

27 El documento está disponible en: https://liburutegibiltegi.bizkaia.eus/bitstream/id/76486/b11267033_1880_08_20.pdf [última consulta: 30/09/2023]

antes de la muerte de Lund, ocupaba a 155 obreros²⁸. Todo ello revela una dedicación plena al mundo empresarial.

La condición de cónsul de Lund da muestras, además, de su integración en el contexto social de la España de su tiempo, como también lo sugiere su amistad con Emilio Castelar: contamos con un mensaje de Lund felicitándolo por el discurso pronunciado en el Congreso de los Diputados el 7 de febrero de 1888²⁹, y, en el epistolario de Castelar, consta la pesadumbre por el fallecimiento de Lund³⁰. Asimismo, hay constancia de que Lund era socio de número de la Sociedad Bilbaína (en una de las listas que se conservan en la Biblioteca Foral de Vizcaya, correspondiente a 1883, tenía el número de socio 33, de 491)³¹. Vitoria Ortiz indica que Lund «se hizo popular en el mundillo bilbaíno del comercio, la tertulia y la chirenada ["broma y dislate o expresión sin sentido"]³². Humanidad abierta, liberal y protestante de religión oficial»³³.

Desde el punto de vista estrictamente denominacional, teniendo en cuenta que Lund era luterano, la minoría protestante de habla española más acorde a sus creencias sería la Iglesia Cristiana Española, es decir, la que agrupaba a luteranos, presbiterianos y congregacionalistas, la iglesia que estaban tratando de consolidar hombres como el misionero alemán (también luterano) Federico Fliedner o el exsacerdote católico Juan Bautista Cabrera, el mismo que se había reunido con Prim en 1868 (Bautista Cabrera, en 1880, se separaría de dicha comunidad para fundar la Iglesia Española Reformada Episcopal, de la comunión anglicana³⁴). La mencionada Iglesia Cristiana Española, hoy Iglesia Evangélica Española, abrió una misión en Bilbao en 1876, y se reuniría, primero, en el domicilio del pastor José Marqués, y después en un antiguo frontón de pelota y en distintos lugares de los que la comunidad fue expulsada, hasta que edifica una iglesia en 1890 en la calle San Francisco³⁵.

28 VV. AA., *Meeting-protesta contra los tratados de comercio celebrado en Bilbao el día 9 de diciembre de 1893*, Bilbao, Imprenta de la Casa de Misericordia, 1894, p. 148.

29 Lund, en CASTELAR, E., *Discurso que D. Emilio Castelar dijo en el Congreso de los Diputados (7 de febrero de 1888)*, Madrid, Imprenta y Fundación de Manuel Tello, 1888, p. 121.

30 CASTELAR, E., *Correspondencia de Emilio Castelar. 1868-1898*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1908, p. 325.

31 El documento está disponible en: <https://liburutegibiltegi.bizkaia.eus/bitstream/handle/20.500.11938/80639/b10064151.pdf> [última consulta: 30/09/2023]

32 TERLINGEN, J., "Italianismos", en *Enciclopedia lingüística hispánica. Tomo II. Elementos constitutivos. Fuentes*, M. Alvar, A. Badía, R. de Balbín y L. F. Lindley Cintra (dirs.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1967, p. 290, n. 166.

33 VITORIA ORTIZ, M., *op. cit.*, pp. 27-28.

34 GARCÍA RUBIO, P., *La Iglesia Evangélica Española. Iglesia protestante. 125 años de vida y testimonio*, Hospitalet/Barcelona, IEE, 1994, pp. 319-320.

35 GARCÍA RUBIO, P., *op. cit.*, 1994: 246-247.

Sin embargo, no consta que Lund tuviera relación con la Iglesia Cristiana Española. Como es costumbre, las colonias procedentes de otros países, cuando tienen suficiente relevancia —como era el caso en el Bilbao de la época—, pueden contar con sus propios lugares de culto y sus propios religiosos, lo que les permite, entre otras cosas, desarrollar las celebraciones en su propio idioma. Cuando se trata de iglesias nacionales, la atención espiritual a los ciudadanos que residen en otro país puede organizarse como una extensión de la capellanía dependiente de la embajada. Y, en la segunda mitad del siglo XIX, en Bilbao, un lugar bien conocido para el desarrollo de los cultos era la capilla del Cementerio Británico, ubicado en lo que hoy se conoce como Campa de los Ingleses, en la zona del Museo Guggenheim, en Abandoibarra, precisamente en el espacio en el que comenzó a jugarse al fútbol en la ciudad vizcaína. Lund figura como uno de los administradores legales del camposanto —con su nombre noruego, Eilerd Lund—³⁶. El cementerio fue trasladado, ya en 1929, a Loiu, donde se encuentra actualmente, muy cerca del aeropuerto³⁷.

La consagración del terreno del Cementerio Británico que Lund conoció, junto al Nervión, estuvo a cargo del obispo anglicano de Gibraltar, en 1889³⁸, pero los servicios religiosos de la capilla del camposanto dependieron de la capellanía de la Embajada Británica en España o del Consulado Británico en Bilbao hasta los años ochenta del siglo XX, cuando pasó a ocuparse de ellos la Iglesia Española Reformada Episcopal³⁹. Así pues, en los tiempos de Lund, es posible que la comunidad luterana noruega, al igual que otras comunidades semejantes, acudieran a aquella capilla del también conocido como Cementerio Inglés o Protestante, dada la cercanía teológica que había entre ambas confesiones en un país en el que el cristianismo surgido de la Reforma no tenía prácticamente representación. No obstante, dado que la plena comunión entre anglicanos y luteranos tuvo que esperar hasta bien entrado el siglo XX⁴⁰, cabría pensar en un servicio religioso en la misma capilla pero separado. En aquel tiempo, un reverendo anglicano tal vez atendería capillas de diferentes puntos de España, acudiendo con cierta periodicidad, porque no hay constancia de ningún

36 ARANBURU DE SEGURA LUPIÁÑEZ, J. C., «Reseña histórica arquitectónica del cementerio británico ubicado en Lujua-Goiri (Bizkaia)», *Vasconia. Cuadernos de Historia-Geografía*, 10 (1988), pp. 290, y el espacio dedicado a este camposanto en la página web de la Fundación Cementerios Británicos: <https://britishcemeteriesspain.org/foundation/cementerio-britanico-en-bilbao/>

37 *Vid.*, ARANBURU DE SEGURA LUPIÁÑEZ, J. C., *op. cit.*, p. 294, y el espacio dedicado a este camposanto en la página web de la Fundación Cementerios Británicos: <https://britishcemeteriesspain.org/foundation/cementerio-britanico-en-bilbao/>

38 ARANBURU DE SEGURA LUPIÁÑEZ, J. C., *op. cit.*, p. 290.

39 Así me lo indicó el actual obispo de la Iglesia Española Reformada Episcopal, Rev. Carlos López Lozano, en conversación de 03/07/2023.

40 Así se desprende del informe de las conversaciones de la Comisión Internacional Anglicano-Luterana, desarrolladas entre 1970-1972 («Relación de Pullach») (Hultgren y Leicester, 1992).

ministro anglicano afincado en el Bilbao de la época. Este detalle indica la necesidad de una mayor implicación de los laicos en la celebración religiosa dominical, teniendo en cuenta la distancia entre Bilbao y Madrid, con la limitación de las comunicaciones de entonces. Y, en el caso de la minoría luterana en Bilbao, a la que pertenecía Lund, habría sido necesaria una implicación similar o todavía mayor por parte de los laicos, lo que permite pensar que Lund y otros luteranos nórdicos acaso colaboraran de algún modo en los servicios religiosos.

En todo caso, se desconoce el grado de práctica religiosa de Lund. Sabemos que mantuvo su condición de protestante hasta el final de sus días, pues fue enterrado en el Cementerio Británico —para despejar cualquier duda a este respecto, he confirmado que no hay registro de su fallecimiento en ninguna de las iglesias católicas del Casco Viejo o de Abando, de acuerdo con la búsqueda realizada en la página web del Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia (<http://internet.aheb-beha.org>)—, pero nada hay seguro respecto a su asistencia a los servicios religiosos, ni siquiera puede descartarse que acompañara a su mujer y sus hijos a la misa dominical, o que simplemente no practicara. Su bisnieto Joaquín Achúcarro me confirma que Lund «[n]o fue pastor y no quiso hacerse católico. Murió protestante» (Correspondencia de Joaquín Achúcarro con el autor, 14-10-2023).

La necrológica «Don Hilario Lund», publicada en el *Noticiero Bilbaíno* el 8 de agosto de 1894, no da información sobre su filiación religiosa ni sobre el funeral. El redactor menciona el «[p]rofundo y general pesar» que causó en Bilbao su fallecimiento, que era «bilbaíno de corazón y muy amante de este pueblo, en el que, con su honradez, con su amor al trabajo, con su trato afable y cariñoso, había sabido captarse grandes y generales simpatías y el respeto de todos», y, se incide en una cuestión que, de manera velada, acaso pueda aludir a su espiritualidad: «La caridad era inagotable en D. Hilario, que se complacía en socorrer a los desgraciados y en tender su mano generosa al desvalido»⁴¹.

A la pregunta de si Lund fue pastor de su institución, desde la Iglesia Luterana de Noruega me han remitido a un libro sobre la historia de los noruegos en España, de los investigadores Aukrust y Skulstad, que, al referirse a Lund, no menciona que

41 En la sección de anuncios del periódico católico *El Euskaro*, de 22 de febrero de 1888, leemos el siguiente comunicado de la Santa Casa de Misericordia de Bilbao: «El Sr. D. Hilario Lund ha regalado 200 kilogramos de bacalao de superior calidad, para atender a los socorros que se están repartiendo en el frontón de Oyarzun, a los jornaleros que se hallan sin trabajo. Las Comisiones encargadas, tributan al expresado señor, en nombre de los pobres, su más profundo agradecimiento» (p. 3). El 18 de marzo de 1891, en el diario también católico y bilbaíno *La Tradición Euskara*, se da noticia de que «[e]n la Casa de la Misericordia de esta villa se han recibido dos fardos de bacalao regalados por los Sres. Hilario Lund y Clausen» (p. 2, «Crónica local y provincial»). (disponible en: https://liburutegibiltegi.bizkaia.eus/bitstream/id/112496/b11274529_1891_03_18.pdf [última consulta: 30-09-2023]).

fuera pastor⁴². En consecuencia, teniendo en cuenta los datos y los indicios que he ido exponiendo, puede concluirse que la práctica religiosa de Hilario Lund, como luterano noruego afincado en Bilbao, no incluyó la condición de pastor, sin que sea posible determinar con certeza su actitud o su grado de compromiso con su religión protestante.

UNA NUEVA MIRADA AL PERSONAJE DE GUILLERMINA PACHECO

Lejos de la visión positiva del protestantismo en *Rosalía*, y del enmascaramiento que supuso *Gloria*, en *Fortunata y Jacinta* Galdós pone en boca de algunos personajes un buen número de afirmaciones contrarias a los protestantes⁴³. Se trata de comentarios negativos que llegan a resultar ridículos, y que podrían tener como fin criticar la intransigencia mediante la ironía. Estas afirmaciones forman parte de la burla benevolente, cervantina, con la que el novelista trata en ocasiones a sus personajes. Así ocurre, fundamentalmente, con doña Guillermina Pacheco, «la Santa», personaje caritativo inspirado en Ernestina Manuel de Villena, una mujer a la que Galdós admiró realmente por su labor caritativa, y a la que contaba entre sus santos modernos. El propio escritor llegó a afirmar en sus *Memorias de un desmemoriado*:

Lo verdaderamente auténtico y real es la figura de la santa Guillermina Pacheco. Tan sólo me he tomado la licencia de variar el nombre. La santa dama fundadora se llamó en el siglo doña Ernestina. Recaudando cuantiosas limosnas, así en los palacios como en las cabañas, creó un asilo en cuya iglesia reposan sus cenizas. Esta gloriosa personalidad merece a todas luces la canonización⁴⁴.

La relación entre el personaje real y Guillermina ya ha sido estudiada por otros investigadores⁴⁵. Aquí me centraré solo en doña Guillermina, y en un aspecto para el que es preciso tener en mente que la generosidad y la caridad, y hasta la «santidad», son compatibles con rasgos no tan positivos. Por ejemplo, ya ha sido puesto de relieve cómo Guillermina «no tiene la imaginación y la sensibilidad necesarias para comprender al prójimo»⁴⁶. De igual forma, se producen ciertas actitudes intolerantes que pueden

42 AUKRUST, K., y D. Skulstad, *Spania og vi: nordmenn før oss*, Oslo, Novus, 2014, pp. 110, 116-117.

43 Sobre el protestantismo en las novelas de Galdós, *vid.* RÍOS SÁNCHEZ, P., «Lutero y los protestantes en la literatura española desde 1868», tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991, pp. 46-147, y, en concreto, en *Fortunata y Jacinta*, Ríos Sánchez, P., *op. cit.*, pp. 110-115.

44 PÉREZ GALDÓS, B., *Memorias de un desmemoriado*, René Parra y César Sebastián (ilustradores), Valencia, El Nadir, 2011b, p. 34.

45 Por ejemplo, BRAUN, L. V., «Galdós' Re-Creation of Ernestina Manuel de Villena as Guillermina Pacheco», *Hispanic Review*, vol. 38, núm. 1, enero (1970), pp. 32-55, y LIDA, D., «Galdós y sus santas modernas», *Anales Galdosianos*, año 10 (1975), pp. 19-30. Para una biografía de Ernestina, fundadora del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón, *vid.* LAMET MORENO, P. M., «La santa de Galdós. Ernestina Manuel de Villena (1830-1889). Un personaje histórico de *Fortunata y Jacinta*», Madrid, Trotta, 2000.

46 LIDA, D., *op. cit.*, p. 26.

estar relacionadas con la ignorancia respecto a formas distintas de entender la realidad o sobre las otras creencias, particularmente en un contexto social como el que se podía vivir en la España del siglo XIX.

Así, Guillermina recauda dinero para los pobres, critica a su sobrino Manuel Moreno-Isla —que la mayor parte del año vive en Inglaterra— por su incredulidad, pero ambos tienen una buena relación: ella le pide constantemente dinero para sus obras de caridad, y, cuando este le afea su actitud escéptica hacia la religión, utiliza como calificativos, casi podríamos decir como insultos, «ateo», «hereje», «protestante», «calvinista», «masón», «luterano»⁴⁷. La abundancia de términos y su disparatada utilización para calificar a una misma persona resulta paródica. Y no puede nacer solo de la ignorancia, pues, por poca cultura sobre la pluralidad de creencias que tenga el personaje, es obvio que los protestantes no son ateos. Desde su perspectiva, «[t]he Church and religion are one»⁴⁸, y todos los sistemas de creencias no católicos, o que se oponen al catolicismo en mayor o menor medida, resultan sinónimos, porque, a la postre, suponen rechazar la religión. Por tanto, todos sirven para definir a su incrédulo sobrino.

En este sentido, Guillermina le dice a Jacinta que Moreno estaba «muy hereje», «protestante», «calvinista». «Cada uno es dueño de condenarse, pero ¿a qué viene decirme a mí cosas contra la religión?». «Y tantas fueron sus burlas y sacrilegios, que..., Dios me lo perdone..., me incomodé. Le dije que no me hacía falta su dinero para nada, y que tendría miedo de tomarlo en mis manos por ser dinero de Satanás. Pero eso es un dicho, ¿sabes?» (pp. 600-601)⁴⁹. Cuando su sobrino decide darle una suma importante de dinero, se produce el siguiente diálogo:

—¡Cuánto tengo que agradecer a mi querido ateo de mi alma! Sigue, sigue dándome esas pruebas de ateísmo y los pobres te bendecirán... ¿Ateo tú? ¡Ni aunque me lo jures lo he de creer!

Moreno se sonreía tristemente. Tal entusiasmo le entró a la santa que le dio un beso.

—Toma, perdido, masón, luterano y anabaptista; ahí tienes el pago de tus limosnas.

—[...] aunque yo sea incrédulo, quiero tener contenta a mi rata eclesiástica por lo que pudiera tronar. Supongamos que hay lo que yo creo que no hay... Podría ser... Entonces mi querida rata se pondría a roer un rincón del cielo para hacer un agujerito por el cual me colaría yo... (pp. 868-869).

47 Me centraré solo en doña Guillermina, pero conviene recordar que también doña Lupe, cuando Maxi tiene miedo de que Fortunata se haga religiosa, piensa: «Maximiliano se moriría de pena; se volvería entonces protestante, masón, judío, ateo».

48 BROOKS, J. L., «The character of doña Guillermina Pacheco in Galdós's novel, *Fortunata y Jacinta*», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 38, 1 (1961), p. 90.

49 Citaré siempre de la edición de Hernando, de 1979.

Lo paródico se subraya con la introducción de una denominación protestante más, «anabaptista», que seguramente para «la Santa» tendría un significado más bien confuso, aunque en el Madrid del Sexenio Democrático, además de la ya mencionada Iglesia Cristiana Española, presbiteriana-reformada, había al menos una comunidad bautista desde 1870⁵⁰. Pero ahora la nueva retahíla de calificativos va ligada a la reconciliación, al beso, al agradecimiento por el dinero para los pobres, que sería prueba de que, en realidad, Moreno no puede ser ateo. Doña Guillermina logra una paz efectiva entre ambos al situar su diferencia en cuanto a la religión en un plano de juego, cerrando los ojos ante una ideología que su mente no puede concebir como admisible. De hecho, cuando Moreno-Isla muestra a su tía el interés en volver a practicar la religión, esta le dice: «Eres un bendito, y si vivieras siempre con nosotras y no te pasaras la vida entre protestantes y ateos, tú serías otro». De esa manera, sitúa la razón del extravío de su sobrino en los otros, en quienes le desvían, para no asumir que realmente la irreligiosidad podía ser una actitud propia de su sobrino. Este comprende el juego propuesto sutilmente por su tía, y, para que no le pida más dinero para el asilo que quiere construir, le dice: «¡Cristiano yo! —exclamó el caballero enmascarando su benevolencia con una fiereza histriónica. ¡Cristiano yo! ¡Mal pecado! Para que no te vuelvas a acercar más a mí, me voy a hacer protestante, judío, mormón... Quiero que huyas de mí como de la peste». Y Guillermina le responde: «aunque te vuelvas el mismo demonio, te he de pedir dinero y te lo he de sacar» (pp. 754-755).

Por su parte, cuando Mauricia «la Dura», víctima de su alcoholismo, se refugia en una capilla protestante del barrio de Peñuelas, en Madrid, con el pastor Horacio y su mujer Malvina —recuérdese que Horacio también era el nombre del personaje protestante de *Rosalía*, y también un pastor llamado Horacio y su mujer Malvina aparecerán en *Torquemada en la hoguera*⁵¹—, la reacción de Guillermina es sacar de allí a Mauricia por la fuerza⁵². A la Constitución del 69 le da la autoridad «de los libros de caballerías». Contra su voluntad la llevó al convento de las Micaelas, y contra su voluntad quiere sacarla de la capilla protestante⁵³. El alcalde Aparisi afirma que son «[b]uenas personas los dos, porque lo protestante no quita lo decente» (p. 683).

50 HUGHEY, J. D., *Los bautistas en España*, Pedro Bonet (trad.), Madrid, UEBE/Casa Bautista de Publicaciones, 1985, p. 28.

51 RÍOS SÁNCHEZ, P., «Lutero y los protestantes en la literatura española desde 1868», tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991, p. 117.

52 En el barrio de las Peñuelas se encontraba una comunidad protestante mencionada por Menéndez Pelayo, que se basa en Vicente de la Fuente: sería una de las nueve capillas evangélicas que había en la capital en 1872, siete de ellas con escuela, en un momento en que en Madrid habría 3.623 protestantes (MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de los heterodoxos españoles*, edición facsímil, volumen segundo, Madrid, CSIC, 1992, p. 1374).

53 KLINGLER, T. M., *El otro religioso en la literatura decimonónica: protestantes en la novela española (1850-1890)*, tesis doctoral, Universidad de California, 2014, p. 285.

Guillermina recurre al gobernador civil para que actúe, y este se aviene a hacerlo. La benefactora acude «con todas las señoras de las Juntas católicas» (p. 684). Por su parte, el narrador pone el foco en la diferencia de religión como elemento que puede despertar intolerancia y conflicto: «Religión contra religión, la cosa se iba poniendo fea» (p. 683).

Para Klingler, al carácter de Guillermina, se suma un nuevo elemento, que el investigador denomina la «competencia religiosa»:

Con este elemento de lucha santa, Guillermina «vuela» a la casa de los protestantes para reclamar a la borracha, y sus cualidades innatas —persistencia, intransigencia, autoritarismo— engrandecen frente a los contrincantes de otro credo. [...] En este ambiente combativo, Guillermina revela que los motivos partidarios pesan más que la caridad. Los peligros del protestantismo pesan más que los beneficios de la piedad⁵⁴.

El matrimonio protestante quiere hacer valer sus derechos ante el Tribunal Supremo y recurre a la Constitución del 69 (pp. 683-684), es decir, a la legalidad democrática, por lo que la beligerancia de Guillermina resulta todavía más estridente. Galdós hizo que las palabras y las acciones partidistas, intolerantes, respecto a la diversidad religiosa tuvieran como protagonista, precisamente, al personaje que es trasunto de una persona caritativa, a la que él admiraba y consideraba «santa». Porque «[l]os santos modernos —y, para Galdós, todos los santos— no son figuras intachables, distantes, frías, sino individuos que hacen lo que pueden y a los cuales no hay que tomar más en serio, más solemnemente, que al resto de la humanidad»⁵⁵. De esta forma, se producía una tensión que muestra de manera más nítida que la sociedad debía encaminarse hacia un respetuoso encuentro con el otro.

En otro orden de cosas, y aunque abordar esta cuestión sobrepasaría los límites de este trabajo, hay que subrayar cómo el lugar de localización de la capilla, un barrio entonces suburbial de Madrid, puede entenderse en el marco de la configuración del nuevo espacio público que Germán Gullón ha advertido en la novela. Al igual que en la obra se plasma cómo conventos e instituciones católicas fueron trasladados del centro a las afueras, para construir en su lugar los edificios que exigía la modernización⁵⁶, resulta significativo que el narrador haga explícita la localización de la capilla de la minoría protestante en un barrio de tales características.

54 KLINGLER, T. M., *op. cit.*, p. 286.

55 LIDA, D., *op. cit.*, p. 30.

56 GULLÓN, G., «Introducción. Hacia una lectura cultural de *Fortunata y Jacinta* (1886-1887)», en Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, Germán Gullón (ed.), Heilette Van Ree (guía de lectura), Barcelona, Espasa, 2023, pp. 40-42.

CONCLUSIÓN

En el verano de 1876, unos meses antes de la redacción final de su novela *Gloria*, Pérez Galdós conoció de cerca un caso de matrimonio mixto, entre un luterano noruego y una católica bilbaína: Hilario Lund y Juana Ugarte. El escritor tuvo amistad con una de sus hijas, Juana Lund, en quien se ha visto la posible inspiración de algunos rasgos del personaje de Gloria. Aunque Hilario Lund ha sido identificado como pastor protestante, no existe a día de hoy ningún indicio que permita sostener dicho extremo. Su dedicación por completo al comercio, su condición de cónsul, su matrimonio mixto y el necesario beneplácito, de acuerdo con las normas eclesiales, de que los hijos fueran bautizados como católicos, apuntan a que Lund fue un seglar. Y esto se ve confirmado por la ausencia de referencias documentales a su supuesto pastorado, que, en un hombre de su relevancia social, difícilmente habría pasado desapercibido. Puede afirmarse que Lund mantuvo su condición de protestante hasta su muerte, que fue enterrado en el Cementerio Británico, y que no fue pastor, como confirma su bisnieto Joaquín Achúcarro.

Por otro lado, Galdós, un escritor escéptico respecto a la religión, aspira a la convivencia tolerante entre distintos credos. Para ello, quiere mostrar el sinsentido de la actitud denigratoria. Por cautela, el escritor no se atrevió a hacer esto mostrando una imagen muy positiva del clérigo anglicano Horacio en la novela *Rosalía*, que dejó inédita, pero en *Fortunata y Jacinta*, a través del personaje de doña Guillermina «la Santa», será capaz de lograr un efecto similar por medio de la ironía (no la ironía de Guillermina, sino la del autor): así, la utilización que Guillermina hace de los calificativos «luterano», «calvinista», «protestante», «ateo», «hereje», «anabaptista», «masón», aplicados a una misma persona, su sobrino Moreno-Isla, por su incredulidad, no son sino un elemento paródico que muestra lo irracional de considerar análogo todo lo que se desvíe de la ortodoxia eclesial, sin lugar para los matices ni para la comprensión del otro. De este modo, mediante la ignorancia y la candorosa cerrazón de Guillermina, Galdós sugiere el valor de una respetuosa diversidad de creencias que los tiempos no aconsejaba defender de manera explícita.

BIBLIOGRAFÍA

- ARANBURU DE SEGURA LUPIÁÑEZ, J. C., «Reseña histórica arquitectónica del cementerio británico ubicado en Lujua-Goiri (Bizkaia)», *Vasconia. Cuadernos de Historia-Geografía*, 10 (1988), pp. 283-304.
- AUKRUST, K., y D. SKULSTAD, *Spania og vi: nordmenn før oss*, Oslo, Novus, 2014.

- BRAUN, L. V., «Galdós' Re-Creation of Ernestina Manuel de Villena as Guillermina Pacheco», *Hispanic Review*, vol. 38, núm. 1, enero (1970), pp. 32-55. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/472021> [Última consulta: 22/09/2023]
- BROOKS, J. L., «The character of doña Guillermina Pacheco in Galdós's novel, *Fortunata y Jacinta*», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 38, 1 (1961), pp. 86-94.
- CASTELAR, E., *Discurso que D. Emilio Castelar dijo en el Congreso de los Diputados (7 de febrero de 1888)*, Madrid, Imprenta y Fundación de Manuel Tello, 1888.
- *Correspondencia de Emilio Castelar. 1868-1898*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1908.
- CAVA MESA, M. J., «Pérez Galdós y sus amores vascos», *Bilbao*, mayo (2021), p. 38. Disponible en: https://www.bilbao.eus/cs/Satellite?c=BIO_Publicacion_id=1279206967027&language=es&pageid=3000018331&pagename=Bilbaonet%2FBIO_Publicacion_FA%2FBIO_Publicacion [Última consulta: 11/11/2023]
- CONSTITUCIÓN DE 1869. Disponible en: https://www.congreso.es/constitucion/ficheros/historicas/cons_1869.pdf [Última consulta: 30/08/2023]
- CONSTITUCIÓN DE LA MONARQUÍA ESPAÑOLA DE 1876 (30 DE JUNIO DE 1876). Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/constitucion-de-la-monarquia-espanola-de-30-de-junio-1876/html/da9765ff-cde8-4255-ae6e-479e9d898034_2.html [Última consulta: 30/08/2023]
- CUENCA TORIBIO, J. M., «Integrismo y protestantismo en el siglo XIX español: una polémica sevillana», *Minervae Baeticae. Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 17 (1989), pp. 163-170.
- GARCÍA RUBIO, P., *La Iglesia Evangélica Española. Iglesia protestante. 125 años de vida y testimonio*, Hospitalet/Barcelona, IEE, 1994.
- GONZÁLEZ DE DURANA, J., «Aduana de Bilbao: el emplazamiento». *ArquiLectura* (2019). Disponible en: <https://arquitectura.com/2019/10/16/aduana-de-bilbao-el-emplazamiento/> [última consulta: 02/09/2023].
- GULLÓN, G., «Introducción. Hacia una lectura cultural de *Fortunata y Jacinta* (1886-1887)», en Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, Germán Gullón (ed.), Heillette Van Ree (guía de lectura), pp. 9-52, Barcelona, Espasa, 2023.
- HUGHEY, J. D., *Los bautistas en España*, Pedro Bonet (trad.), Madrid, UEBE/Casa Bautista de Publicaciones, 1985.
- HULTGREN, G., y R. LEICESTER, «Comisión Internacional Anglicano-Luterana. Relación de las conversaciones autorizadas por la Conferencia de Lambeth y por la Federación Luterana Mundial, 1970-1972 ("Relación de Pullach")», *Diálogo Ecuménico*, t. XXVI, 84 (1992), pp. 177-203. Disponible en: <https://summa.upsa.es/high.raw?id=0000001913&name=00000001.original.pdf> [Última consulta: 15/09/2023]
- KLINGLER, T. M., *El otro religioso en la literatura decimonónica: protestantes en la novela española (1850-1890)*, tesis doctoral, Universidad de California, 2014.

Disponible en: https://escholarship.org/content/qt2f52472n/qt2f52472n_noSplash_83b2e25447f20c67b3cddfb4929bb88b.pdf [Última consulta: 01/09/2023]

- LAMET MORENO, P. M., «La santa de Galdós. Ernestina Manuel de Villena (1830-1889). Un personaje histórico de *Fortunata y Jacinta*», Madrid, Trotta, 2000.
- LIDA, D., «Galdós y sus santas modernas», *Anales Galdosianos*, año 10 (1975), pp. 19-30. Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/portales/anales_galdosianos/obra-visor/anales-galdosianos--12/html/0254ff66-82b2-11df-acc7-002185ce6064_51.html [Última consulta: 02/09/2023]
- LÓPEZ, I. J., «Introducción», en Benito Pérez Galdós, *Gloria*, Ignacio Javier López (ed.), pp. 11-162, Madrid, Cátedra, 2011.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de los heterodoxos españoles*, edición facsímil, volumen segundo, Madrid, CSIC, 1992.
- NEWMAN, J. H., *Vía media de la Iglesia anglicana*, Aureli Boix (introducción, traducción y notas), Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1995.
- ORTIZ-ARMENGOL, P., *Vida de Galdós*, Barcelona, Crítica, 2000.
- PACHECO-YÁÑEZ, L., «Nicolás Achúcarro Lund: esbozo biográfico del primer neurocientífico vasco», *Gaceta Médica de Bilbao*, 117(4) (2020), pp. 263-273.
- PATTISON, W. T., *Benito Pérez Galdós and the Creative Process*, Mineápolis, University of Minnesota Press, 1954.
- «El amigo Manso and el amigo Galdós», *Anales Galdosianos*, año II (1967). Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf7712> [Última consulta: 02/09/2023]
- PÉREZ GALDÓS, B., *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Hernando, 1979. 13.^a ed.
- [Rosalía], Alan Smith (ed.), Madrid, Cátedra, 1984.
- *Gloria*, Ignacio Javier López (ed.), Madrid, Cátedra, 2011a.
- *Memorias de un desmemoriado*, René Parra y César Sebastián (ilustradores), Valencia, El Nadir, 2011b.
- PORTERO SÁNCHEZ, L., «Los matrimonios mixtos en España», *Revista Española de Derecho Canónico*, vol. 18 (1963), pp. 743-799.
- PUERTA, N., «La actividad maderera en la ría de Bilbao», en VV. AA., *La compañía de maderas*, pp. 21-33, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1994.
- RÍOS SÁNCHEZ, P., «Lutero y los protestantes en la literatura española desde 1868», tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991. Disponible en: <https://docta.ucm.es/entities/publication/58972c10-816a-4ad0-8962-a728a30ebe54> [Última consulta: 02/09/2023]
- «Galdós y un clérigo protestante en el Sexenio Revolucionario: las claves de Rosalía, una novela inédita», *Anales Galdosianos*, año XXXVII (2002), pp. 33-52 (publicado previamente en *Anales de Historia Contemporánea*, 9 (1993), pp. 251-274). Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/portales/ramon_de_campoamor/obra/anales-galdosianos-2/ [Última consulta: 19/09/2023]

- «Juan Bautista Cabrera Ivars: un reformador protestante en el siglo XIX español», *Hispania Sacra*, LXX, 141 (2018), enero-junio, pp. 157-181. Disponible en: <https://doi.org/10.3989/hs.2018.015> [Última consulta: 30/08/2023]
- SAGRADA CONGREGACIÓN PARA LA DOCTRINA DE LA FE, «Instrucción sobre los matrimonios mixtos», 18 de marzo de 1966. Disponible en: https://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/documents/rc_con_cfaith_doc_19660318_matrimonii-sacramentum_sp.html [Última consulta: 01/10/2023]
- SMITH, A., «Introducción», en Benito Pérez Galdós, [*Rosalía*], Alan Smith (ed.), pp. 9-14, Madrid, Cátedra, 1984.
- VITORIA ORTIZ, M., *Vida y obra del doctor Achúcarro*, Luis Sánchez Grantel (pról.), Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1977.
- VV. AA., *Meeting-protesta contra los tratados de comercio celebrado en Bilbao el día 9 de diciembre de 1893*, Bilbao, Imprenta de la Casa de Misericordia, 1894.

BÉCQUER Y PONGILIONI: INTERTEXTUALIDADES POÉTICAS

BÉCQUER Y PONGILIONI: POETIC INTERTEXTUALITIES

JOSÉ SERVERA BAÑO

Instituto de Estudios Hispánicos en la Modernidad (IEHM), Unidad Asociada al CSIC2
Universitat de les Illes Balears

RESUMEN

El artículo analiza las coincidencias textuales y temáticas entre *Ráfagas poéticas* (1865) de Arístides Pongilioni, poeta olvidado y etiquetado de prebecqueriano, y las *Rimas* (1871) de Gustavo Adolfo Bécquer. Ambos se hallan en la línea de una poesía intimista en una época de dominio de la literatura realista. No cabe duda de la diferencia de calidad estética entre uno y otro poemario. Sin embargo, se encuentran numerosas intertextualidades poéticas, dado el conocimiento y la amistad que había entre ellos, y que permiten desaprobare el calificativo de prebecqueriano para Pongilioni y afirmar el valor intrínseco de los poemas más cercanos a las formas de Bécquer.

PALABRAS CLAVE: poesía del siglo XIX, Pongilioni, Bécquer, intertextualidad.

ABSTRACT

The article analyzes the textual and thematic coincidences between *Ráfagas poéticas* (1865) by Arístides Pongilioni, a forgotten poet also labeled as pre-Becquerian, and the *Rimas* (1871) by Gustavo Adolfo Bécquer. Both are in the line of intimate poetry in a time of dominance of realist literature. There is no doubt about the difference of aesthetic quality between one collection of poems and another. However, there are numerous poetic intertextualities, given the knowledge and friendship that existed between them, and that allow us to disapprove of the pre-Becquerian adjective for Pongilioni and to affirm the value intrinsic nature of the poems closest to Bécquer's forms.

KEYWORDS: 19th century poetry, Pongilioni, Bécquer, intertextuality.

* Recibido: 04-03-2024. Aceptado: 24-03-2024

UN POETA OLVIDADO

La figura de Arístides Pongilioni y Villa (Cádiz, 1835-1882) apenas ha sido dada a conocer por la crítica literaria, sin duda debido a diversas circunstancias. La extensión de su obra, que se reduce a un poemario, *Ráfagas poéticas*, y la calidad de algunos de sus poemas no han propiciado su divulgación. Además, renunció a continuar su labor como poeta después de la publicación de su poemario. La vinculación de Pongilioni con Bécquer surge a partir de diversas coincidencias y algunas suposiciones. La crítica en general (Julio Nombela, José Pedro Díaz, entre otros) afirma que el gaditano tuvo amistad con poetas sevillanos como Narciso Campillo, el cual escribió el prólogo de *Ráfagas poéticas* y le presentó a Gustavo Adolfo Bécquer, del que se dice que quedó impresionado por la obra de Pongilioni. Y en *La Época* (28/3/1882, nº10.676, p. 4) se daba noticia de su fallecimiento insistiendo en su amistad con el sevillano: «Después de una larga y penosa enfermedad, ha fallecido en Cádiz el inspirado poeta y conocido escritor, D. Arístides Pongilioni, inseparable compañero y amigo del célebre Gustavo A. Bécquer». Asimismo, Pageard considera que: «Algunos textos de variedades atribuidos a Bécquer en el siglo XX deben, creo, ser restituidos a otro colaborador de *El Contemporáneo*, de sensibilidad próxima, Arístides Pongilioni» (1990: 289). Y, en efecto, así lo hará más adelante (Pageard 1990: 347), pero ninguna de estas colaboraciones periodísticas son poemas, así, pues, no nos atañen ni interfieren en nuestro cometido. La siguiente consideración del mismo crítico sí incide sobre nuestro interés:

Arístides Pongilioni, quien trabaja, o trabajaba hacia poco, con Bécquer en Madrid. [...] Este precedente permite comprender que Campillo haya podido interesarse por las *Rimas*, que procedían de la misma confluencia que *Ráfagas poéticas*. [...] La renovación de la forma que da lugar a ejercicios rigurosos y variados en las *Rimas* falta en *Ráfagas poéticas*. Sin embargo, Bécquer y Pongilioni están próximos por la sensibilidad y el vocabulario, (Pageard 1990: 389).

Una vez más se destaca que ambos poetas tienen una misma concepción poético-lírica, pero el resultado es desigual.

Una cuestión circunstancial es la edición anterior de *Ráfagas poéticas* (1865) respecto a las *Rimas* (1871) o al manuscrito *Libro de los gorriones* (1868), aunque el dato significativo debiera ser la fecha de los poemas en publicaciones periódicas. No sé hasta qué punto las fechas que Pongilioni indica en algunos poemas de su libro pueden tener alguna utilidad en la valoración de ambas figuras poéticas. Así, en *Ráfagas poéticas*, de los 31 poemas del libro solo apunta como datación anterior a su impresión, los poemas «Inspiración» (Cádiz, 1853), «Recuerdos» (Sevilla, 1855), «El Oriente» (Cádiz, 1853), «El genio» (Cádiz, 1855), «Tristeza» (Sevilla, 1853), «Misterio» (Madrid, 1859). Se podría deducir de unos cuantos más la fecha, dado el título, pues son textos que conmemoran algún acontecimiento.

LA LÍRICA INTIMISTA EN LA ÉPOCA REALISTA DEL SIGLO XIX

Montesinos afirma que «Bécquer, Nombela y Campillo (posteriormente Rodríguez Correa) le conocieron en Sevilla». Y a partir de ahí aborda una cuestión fundamental:

Quiero decir que existió en las décadas de los 50 y 60 un incipiente movimiento poético, aún en busca de su expresión, ahogado por los grandilocuentes Zorrilla y Núñez de Arce. Era un movimiento neorromántico y anticipador que triunfó póstumamente, y no sin grandes esfuerzos, a través de las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer (1871) (Montesinos 1980: II).

En efecto, Bécquer —como el gran poeta de la época— nunca estuvo solo, pues se encontró con un movimiento, un grupo de escritores con una sensibilidad literaria semejante a la suya, en un periodo poco propicio para la lírica y que, sin embargo, fue fecundo en ese quehacer. No se puede obviar que la nómina de poetas de este segundo romanticismo en la época realista es muy numerosa, así los manuales de nuestra literatura no se olvidan de Antonio Trueba o de un traductor de Heine, tan importante como Eulogio Florentino Sanz, de las figuras de Augusto Ferrán, Ventura Ruiz Aguilera, Ángel María Dacarrete, José Selgas, Antonio Arnao, Melchor de Palau, Manuel Balmaseda González, Julio Alarcón Meléndez, Luis Rivera, Salvador María Granés, José Puig y Pérez, Fernando Martínez Pedroso, Mariano Chacel, José de Siles y, por supuesto, Pongilioni, entre otros muchos, que recoge José María de Cossío (1960) y distingue entre prebecquerianos y becquerianos. Muchos de ellos cultivadores del «clima germano» (Alonso, 1972, nota: 527) al que han aludido muchos críticos y que también Pongilioni cultivó. Sirva de curiosidad la imagen del grupo (Alagón 2009: 8) reunido en la puerta de la Sacramental de San Lorenzo en la que junto a algunos de los ya citados aparecen Valeriano Bécquer, el político Luis González Bravo, etc., y, claro está, Arístides Pongilioni y Gustavo Adolfo Bécquer. Esta contemporaneidad de todos estos poetas parece cuestionar esa etiqueta de antecedentes de Bécquer o «prebecquerianos». En el caso de nuestros dos poetas, las fechas de publicación de las primeras versiones de sus poemas deberían decidir en un sentido u otro, aunque algunos años de anticipación o de retardo no parecen suficiente para una calificación literaria que signifique anterioridad o lo contrario.

ALGUNAS COINCIDENCIAS TEXTUALES Y TEMÁTICAS ENTRE AMBOS POEMARIOS

El inicio de ambos libros, en concreto, los primeros versos ya poseen unas coincidencias significativas. «Dedicatoria» tiene una serie de reminiscencias becquerianas al referirse al tema de la poesía, así su primer verso «Yo escucho en el espacio torrentes de armonía» (Pongilioni, 1865: 17) recuerda, según Montesinos

(1980: V), a la rima I, «Yo sé un himno gigante y extraño» (Bécquer, 1991:183). Y también recuerda a Bécquer cuando plantea la carencia de poesía mediante una serie de negaciones que imposibilitan la captación de lo poético: «no vaga en el ambiente/ perfume, luz, colores» (Pongilioni, 1865: 18).

Pongilioni indica que no hay en el ambiente los elementos necesarios para que haya poesía. Por su parte el sevillano lo manifiesta igual pero afirmativamente y aplicado a la figura femenina como inspiradora de poesía en la rima XXXIV:

Ella tiene la luz, tiene el perfume,
el color y la línea,
la forma engendradora de deseos,
la expresión, fuente eterna de poesía (Bécquer, 1991: 257).

El carácter divino de la poesía, referido al mismo poeta, tan explícito en Bécquer en la rima VIII:

Sin embargo, estas ansias me dicen
que yo llevo algo
divino aquí dentro. (Bécquer, 1991: 206)

Tiene su correspondencia en «Dedicatoria»:

¿Ese inefable encanto, las vagas sensaciones
que, al contemplar el mundo, me inundan en tropel,
no son tal vez poesía, no son emanaciones
de espíritu divino que agítase en mi ser? (Pongilioni, 1865: 18)

Incluso ese agitarse que se observa en Pongilioni parece corresponderse al «Sacudimiento extraño / que agita las ideas» (1991: 187) de la rima III de Bécquer y que el gaditano repite en varios momentos: «Tal vez, cuando, agitado del numen que me inspira» (1865: 18).

La *giocondina* sonrisa que ofrece Bécquer en la rima XXVII marcada por el efecto gestual de la ponderación:

Dormida, los extremos de tu boca
pliega sonrisa leve,
suave como el rastro luminoso
que deja un sol que muere (Bécquer, 1991: 242).

aparece de forma semejante en el poema «Inspiración»: «Leve sonrisa por tus labios vaga/ y embellece tu faz encantadora» (Pongilioni, 1865: 22). La diferencia

estriba en el sujeto de los poemas, femenino en Bécquer, feminizando la poesía en Pongilioni.

Los motivos del genio y el arpa tan unidos y magistralmente expuestos en la rima VII tienen una concreción distinta en Pongilioni, menos hábil, pero de semejante concepción poética, así el genio se convierte en personaje en el poema «Inspiración» y se refiere al arpa como metáfora del medio o instrumento que comunica la poesía:

y templé y de Rioja
el arpa lastimera,
que alzaba en las ruinas
tristísima canción (Pongilioni, 1865: 23).

Otro motivo coincidente, en este mismo poema, es el «estruendo del mar», las olas rompiendo sobre la tierra que tienen un lejano eco becqueriano de las «Olas gigantes que os rompéis bramando» de la rima LII, el océano agitado que tiene diferentes formulaciones en uno y otro poeta, así en Pongilioni:

Yo le daré la grata,
suavísima armonía
de las pintadas aves
al despuntar el sol;
o el temeroso estruendo
con que la mar bravía
se agita, al rudo impulso
del rápido aquilón (1865: 24).

No en balde, Cossío sostiene que el poema «Inspiración» de Pongilioni «puede traer un recuerdo concreto de la V rima de Bécquer» (1960, I: 380), pues ambos tratan de definir la esencia indefinible de lo poético.

Montesinos (1980: XXXI, nota 6) señala «que el rocío, convertido por Pongilioni en ‘lágrimas de la aurora’ en el poema “Despedida”», Bécquer lo ve «caer como lágrimas del día (Rima LIII)». La coincidencia no tiene un calado significativo, dado que esa metáfora, con algunas variantes, fue muy común en la poesía de la época.

Para Gamallo (1944: 5) «Despedida» influye sobre las rimas XL y LIV, y, además, «anticipa [...] actitudes psicológicas becquerianas y la calidad ‘húmeda’ aplicada a la mirada que luego se capta en las rimas XXV y XII».¹ Otras consideraciones de detalle de Gamallo abundan en coincidencias entre ambos poetas: «Ave María» incide en expresiones becquerianas; en «Junto a una niña

1 Se ha cambiado la numeración del *Libro de los gorriones*, utilizada por Gamallo, por la de *Rimas*.

dormida» aparece la autoatribución «vuelo como aristas secas» que se dará luego en Bécquer y Rosalía, así generaliza y afirma que Pongilioni «presiente latitudes psicológicas de la rimas XVIII y XXXVII».

Sobre la rima LXVI y el poema «Fin», tanto Montesinos siguiendo a Cossío (1960: 382-383) como Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez (1983: 106-107) han señalado algunas similitudes en determinadas estrofas. Así, Bécquer se pregunta: «¿De dónde vengo?... El más horrible y áspero [...] ¿A do voy?» (1991: 315-316) y Pongilioni:

¿De dónde vienes? – No sé; un momento
mi ardiente fantasía
en la vaga región oyó del viento
insólita armonía [...]
Camino oscuro y triste y escabroso
recorre mi pie herido.
– ¿Qué buscas? – Nada ya: sólo el reposo.
– ¿A do vas? – Al olvido (Pongilioni, 1865: 171-173).

Y Montesinos (1980: IV) continúa señalando otra coincidencia con la Rima LXVI, así va detallando esas concordancias, aquí únicamente se reproduce el fragmento final de la rima:

En donde esté una piedra solitaria
sin inscripción alguna,
donde habite el olvido,
allí estará mi tumba (Bécquer, 1991: 317).

Además, el mismo crítico con buena lógica, en su anotación, se pregunta si Luis Cernuda, que tituló becquerianamente uno de sus poemarios, debió conocer también el libro de Pongilioni. En el comentario de Montesinos sobre Cossío, el primero toma las palabras del segundo, el cual considera al gaditano «un poeta auténtico, al que se le resiste a veces el instrumento retórico y por ello puede aparecer difuso, poco preciso» (Cossío, 1960: 382). Y al hilo de tal cuestión Campillo advertía que Pongilioni no pensaba escribir más versos, aunque parece que no cumplió con exactitud su promesa² y de ahí tales consideraciones del propio poeta:

Mi siglo podrá ingrato negarme sus laureles,
pero sus verdes ramas, al genio siempre fieles,
si no adornan mi frente, mi tumba sombrearán (Pongilioni, 1965: 118).

También tienen un eco lejano a cierto despecho becqueriano:

2 Véase el poema del Apéndice 1.

¿Quién en fin al otro día,
cuando el sol vuelva a brillar,
de que pasé por el mundo,
quién se acordará? (Bécquer, 1991: 307).

El sentido del olvido poético padecido es común a ambos.

Los críticos Cossío, Gamallo Fierros, Díaz y Montesinos han visto semejanzas entre «La niña pálida» y la rima XII. Cossío considera, con acierto, que la composición «¡Piensa en mí!», de Pongilioni, «es tan profundamente becqueriana que parece anunciar la aparición del gran poeta para que fije definitivamente una forma nueva y sugestiva de la poesía» (1960: 381). Insiste en tal consideración Díaz (1971: 158), quien además relaciona, con el poema de Pongilioni «¡Piensa en mí!», la rima XXIV:

Dos notas que del laúd
a un tiempo la mano arranca
y en el espacio se encuentran
y armoniosas se abrazan (Bécquer, 1991: 234).

UN POEMA DE PONGILIONI, «MI PECHO ENCIENDE», PLENO DE REMINISCENCIAS
BECQUERIANAS

El poema de Pongilioni que empieza «Mi pecho enciende...» tiene numerosas coincidencias con distintas rimas de Bécquer. Pero destaca la cuarta estrofa:

Pero si un punto de tus negros ojos
brilla en los míos celestial mirada,
ellos dirán en su lenguaje mudo
lo que mis labios callan.
[...]
Tiñe el rubor con sonrosadas tintas
tus mejillas de nácar, (Pongilioni, 1865: 38)

La coincidencia con la rima XXV no solo se produce con la aparición de los ojos negros y la coloración de las mejillas de la amada sino también con el silencio becqueriano:

Cuando enmudece tu lenguaje
y se apresura tu aliento,
y tus mejillas se encienden
y entornas tus ojos negros (Bécquer, 1991: 237-238).

Las «pupilas húmedas» (1991: 214) de la rima XII se convierten en «húmeda mirada» (1865: 38); «la perdida estrella» (1991: 217) de la rima XIII se transforma en «estrella solitaria» (1865: 38); el «sacudimiento extraño» (1991: 187) con que se abre la rima III aparece como «agitación extraña» en Pongilioni (1865: 38).

En la rima XIX se presenta una imagen tópica en la lírica intimista del siglo XIX:

Cuando sobre el pecho inclinas
la melancólica frente,
una azucena tronchada
me pareces. (Bécquer, 1991: 229).

Tiene su correspondencia en Pongilioni (1865: 39):

Y, al peso de ignorado pensamiento,
doblas la frente cándida,
como el lirio, que inclina su corola
al beso de las auras. (1865: 39).

La elección de distintas flores, azucena y lirio, no suponen una diferencia en el significado de la imagen. Además, el «beso de las auras» se encuentra en las rimas IX («Besa el aura») y XV («beso del aura»).

El final del poema de Pongilioni tiene también un sello becqueriano:

¡Ah! si al poeta concedió el Eterno
la inspiración, que a descifrar alcanza
ese confuso y vago y misterioso
lenguaje de las almas;
Si veo tu rostro, que el rubor colora,
si veo tu frente, que en silencio bajas,
¿a qué, luz de mis ojos, alma mía,
pregunto si me amas? (Pongilioni, 1865: 39).

La penúltima estrofa versa sobre la inspiración, cuestión fundamental en Bécquer, en sus rimas iniciales, por ejemplo, en la III («tan sólo al genio es dado/ a un yugo atar las dos», (1991: 191) se refiere a la razón y la inspiración; o la VII:

— ¡Ay! — pensé —, ¡cuántas veces el genio
así duerme en el fondo del alma,
y una voz como Lázaro espera
que le diga: «¡Levántate y anda!» (Bécquer, 1991: 204).

Pero esa configuración tan romántica basada, en Pongilioni, en que la inspiración divina permite comprender el lenguaje de las almas enamoradas, según se interpreta en la estrofa final, es todo un acierto no solo formal del poeta gaditano, que, además, cierra con otro acierto al incorporar el lenguaje coloquial y directo mediante la interrogación, tal como realiza Bécquer en algunas ocasiones. y, una vez más, el tratamiento de la quinésica indica la timidez, el pudor de la enamorada, mostrado por el enrojecimiento del rostro y la inclinación de la frente, imágenes ya vistas en la poesía de ambos poetas. Y al igual que el sevillano, después de un fragmento o periodo pleno de función poética en el lenguaje, Pongilioni incorpora el lenguaje llano, la función apelativa, así se escribe desde un yo amatorio hacia un tú deíctico como hace habitualmente Bécquer en sus *Rimas*, entre otras, en la X, XI, XXI, XXIX, LV, LVIII, LIX.

Así, pues, en este poema que se inicia con «Mi pecho enciende», de Arístides Pongilioni, todo, es decir, las palabras, los motivos, las imágenes adquieren un cariz becqueriano y remiten a las distintas rimas señaladas.

CONCLUSIONES

No cabe duda de que una de las diferencias significativas entre ambos poetas fue el distinto proceder respecto a la poesía de circunstancias que ambos cultivaron, así Pongilioni incluyó en su libro dichos poemas y, en cambio, Bécquer, con mayor perspectiva estética, los excluyó. Al respecto son un ejemplo evidente los dos poemas dedicados a Quintana, incluido el de Pongilioni en *Ráfagas poéticas*; por el contrario, Bécquer jamás pensó incluirlo en las *Rimas* (Cossío, 1960: 378). Esto demuestra que el resultado poético fue muy dispar, al más caótico y difuso proceder de Pongilioni en las *Ráfagas poéticas* se ha de oponer el sentido estético y el acierto del orden de las *Rimas* de Bécquer, aunque el posible mérito de la estructura de las *Rimas* se debiera a sus editores.

Se ha preferido titular este breve estudio como investigación de las intertextualidades, dado que disponemos de muy pocas fechas sobre la composición de los poemas de Pongilioni, y sólo una mayor información, no excesiva, de las primeras versiones de las *Rimas* —según se puede observar en el Apéndice 2 sobre la tabla de las fechas de poemas que consideramos que contienen intertextualidades entre ambos poetas—. Así que ignoramos quién influyó en el otro en primera instancia, de ahí que debamos deducir que varios factores fueron determinantes para que ambos poetas coincidieran en una serie de cuestiones poéticas. El primero, sin duda, el conocimiento personal, pues sabemos que trabajaron por algún tiempo en la misma revista y colaboraron también en otras, además de la amistad que hubo entre ambos. El segundo factor, tal como se percibe en el Apéndice 2, es que no parecen determinantes

las fechas de publicación en periódicos y revistas de uno y otro poeta, sin duda la convivencia personal y la creación literaria, prácticamente al mismo tiempo, hace que se piense más en la contemporaneidad poética que no en la idea de que Pongilioni fue un «prebecqueriano», aspecto que como señala Marta Palenque, «debe ser entendido en su justa medida» (1990: 135) o, desde mi humilde punto de vista, tal vez debamos suprimirlo y optar por insistir en el ambiente general — ya sería el tercer factor — de una poesía intimista, en un romanticismo que deja las estridencias y las exclamaciones del primer romanticismo y opta más por la lírica que por la épica. En este sentido, habría que referirse al ambiente poético de este segundo romanticismo en época realista, en el que la poesía intimista con Bécquer, Rosalía, Ferrán y otros crearon un tipo de poesía que avanzaba ciertos rasgos del modernismo y del simbolismo.

Asimismo, hay que añadir el valor intrínseco de una parte importante de los poemas de *Ráfagas poéticas*, que fueron leídos por Bécquer con toda certeza y pudieron influir en las *Rimas* y viceversa, pues, sin duda Pongilioni debió leer, al menos, algunas rimas y otros poemas que aparecieron antes de su publicación en 1871. En este sentido, asumimos la diferenciación que hace Vidart (1867) entre versificadores y poetas incluyendo a Pongilioni entre estos últimos, pues nos parece que un nutrido grupo de poemas del gaditano son inspiradas poesías, en concreto donde se perciben las coincidencias con Gustavo Adolfo Bécquer.

BIBLIOGRAFÍA

- Alagón, Alejandro (2009), «Una imagen fabulada: Gustavo Adolfo Bécquer y sus amigos espectadores en el cuadro de la Campana de Huesca», *Huesca. Diario del Alto Aragón* (Lunes, 10 de agosto de 2009, p. 8).
- Alonso, Martín (1972), *Segundo estilo de Bécquer*. Guadarrama, Madrid.
- Bécquer, Gustavo Adolfo (1991): *Rimas*. Ed. Russell P. Sebold. Espasa Calpe, Clásicos Castellanos Nueva Serie 22, Madrid.
- Campillo, Narciso (1865): «Prólogo» a Pongilioni, Arístides, *Ráfagas poéticas*. Librería de la Revista Médica, Cádiz, pp. V-XI.
- Campillo, Narciso (1889): «Arístides Pongilioni (Recuerdos de un gran poeta)», *Revista de España*, n.º 125, Madrid, pp. 79-87.
- Cossío, José María de (1960): *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*. Espasa-Calpe, Madrid, 2 vols.
- Díaz, José Pedro (1971): *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*. Gredos, Madrid.
- Gamallo Fierros, Dionisio (1944: 5): «El corazón del siglo XIX. Gustavo Adolfo Bécquer». *Imperio* (24 de diciembre de 1944). Zamora.

- Montesinos, Rafael (1980): «Selección, introducción y notas», en Pongilioni, Arístides (1980): *Primera antología poética (1853-1865)*. Dendrónoma, Sevilla, pp. II-VI y XXXI.
- Nombela, Julio (1909-1912): *Impresiones y recuerdos*. Casa editorial de “La Última Moda”, 1909, Madrid, 4 vols.
- Pageard, Robert (1990): *Bécquer. Leyenda y realidad*. Espasa-Calpe, Biografías, Madrid.
- Palenque, Marta (1990): *El poeta y el burgués (Poesía y público 1850-1900)*. Alfar, Sevilla.
- Pedraza, Felipe y Rodríguez, Milagros (1983): *Manual de literatura española, VII. Época del Realismo*. Cénlit, Pamplona.
- Pongilioni, Arístides (1865): *Ráfagas poéticas*. Prólogo de Narciso Campillo. Librería de la Revista Médica, Cádiz.
- Pongilioni, Arístides (1980): *Primera antología poética (1853-1865)*. Selección, introducción y notas de Rafael Montesinos. Dendrónoma, Sevilla.
- Vidart, Luis (1867): «*Ráfagas poéticas*, por don Arístides Pongilioni», *El Museo Universal* (28/09/1867), pp. 307-308.

APÉNDICE 1

POETA Y SOLDADO.

Fue, para eterno portento,
la rica habla castellana
de su mente soberana
maravilloso instrumento.
Vibró inspirado su acento;
y, como, al nacer del día,
surgen de la sombra fría
luz y matices y sonos,
vio poblarse de creaciones
su mundo la fantasía.
De su ingenio peregrino
brotaron al vivo rayo,
como brota flores Mayo,
en brillante torbellino.
Y fue vivir su destino
con vida imperecedera;
gira incansable la esfera,
pasan del tiempo las olas,
y ellas viven, ellas solas
en eterna primavera.

Tropel que del sueño vano
en las regiones se agita,
mas parece que palpita
con el espíritu humano.
Figuras que sobrehumano
genio anima al par que crea;
que es la explosión de la idea
en su mente peregrina
luz que todo lo ilumina,
como volcán que llamea.
Desde su altura eminente,
aquel ingenio profundo
sobre, la escena del mundo
fijó su mirada ardiente.
Y encerrándola potente
en síntesis atrevida,
vióse allí reproducida,
como en transparente espejo
y con eterno reflejo,
la batalla de la vida.

[64]

Sonó el coro en las alturas
de los genios admirados;
y, entre los siglos pasados
y las edades futuras,
sobre las olas oscuras
de la turba mundanal,
como en desierto arenal
las pirámides gigantes,
se alzó MIGUEL DE CERVANTES,
el mundo por pedestal.

Mas no su mente inspirada
realza solo su memoria;
que tuvo días de gloria,
como su pluma, su espada.
A la patria consagrada,
la blandió con fuerte mano,
contra el poder mahometano
animoso combatiendo,
su noble sangre tiñendo
las olas del océano.

[65]

¡Oh! cuál place al alma inquieta
de nuestra raza española

ver unidas la aureola
del soldado y del poeta!
¡Lauros que el tiempo respeta
fueron su glorioso lote,
y hacen que doblado brote
férvido entusiasmo santo,
por el que lidió, en Lepanto,
por el que escribió el Quijote!
¡Águila del pensamiento,
sol de la nación hispana,
alma que, al volar ufana,
mar de luz hiciste el viento!
¡Si desde el celeste asiento
recuerdas tu vida oscura,
si de tu mala ventura
aun te aflige la memoria,
escucha el himno de gloria
que va a buscarte a la altura!
¡En él tu nombre resuena
que las brisas voladoras
llevan en ondas sonoras
y que el universo llena!
¡Si tu existencia terrena

José Servera Baño

amargó injusto desvío,
si el laurel nació tardío
para dar sombra a tu frente,

míralo crecer potente
sobre tu sepulcro frío!

Cádiz 23 de Abril de 1876

Reproducimos la portada en que se ofrecen los datos del libro en el que Pongilioni participó con el anterior poema, compuesto de nueve décimas.

ASOCIACIÓN DE CERVANTISTAS,
ANIVERSARIO CCLX
DE LA MUERTE DE
MIGUEL DE CERVANTES
SAAVEDRA.
FESTIVIDAD LITERARIO-MUSICAL
VERIFICADA
EN EL SALÓN DE SESIONES DEL EXCMO. AYUNTAMIENTO,
1 EN LA NOCHE DEL 23 DE ABRIL DE 1876.
1616-1876
CÁDIZ
IMPRESA DE LA REVISTA MÉDICA, DE D. FEDERICO JOLY,
CALLE CEBALLOS, NÚMERO I.
1876

APÉNDICE 2: FECHAS DE LOS POEMAS EN QUE HAY COINCIDENCIAS ENTRE BÉCQUER Y PONGILIONI

Bécquer, fechas de publicación antes de 1868 y 1871³	Pongilioni, Ráfagas poéticas (1865)
I III VIII XXXIV	«Dedicatoria» (1865)
V (1866, El Museo Universal, 28, I) VII XXVII (1863, La Gaceta Literaria) LII	«Inspiración» (1853)
XII XXV XL LIII LIV	«Despedida» (1865)
XVIII XXXVII	«Junto a una niña dormida» (1865)
LXVI	«Fin» (1865)
LXI (1861, Almanaque del Museo Universal)	«Ambición» (1865)
XII	«La niña pálida» (1865)
XXIV	«¡Piensa en mí!»
III VII IX (1868, Almanaque del Museo Universal) XII XIII XV (1860/10/24, Correo de la Moda) XIX XXV	«Mi pecho enciende...»(1865)

3 Se toman los datos y las fechas de José Pedro Díaz (1971: 361-362)

RESEÑAS

**ISABEL BERNARDO, *LOS GATOS NO HACEN PREGUNTAS*, VALLADOLID,
CASTILLA EDICIONES, 2023, 189 PP.**

JOSÉ MARÍA BALCELLS
Universidad de León

Con *Los gatos no hacen preguntas*, una titulación que reproduce el aserto de un personaje del cuento «Macho-gato», ha realizado Isabel Bernardo (Salamanca, 1963) una primera incursión en forma de libro en el subgénero narrativo del cuento, una modalidad literaria a la que ha llegado después de ejercitarse previamente en otras distintas, lo que no extraña en quien se diría que rebosa entusiasmo literario por todos sus poros, e indudable pasión por la escritura. Anoto al respecto su práctica de la creación poética, a la que debemos diversas entregas líricas que comenzaron con la aparición del conjunto *Sur*, y de la que se dispone de una amplia antología que recoge lo más selecto de sus versos compuestos durante al menos quince años, en concreto desde 2005 a 2020.

La autora salmantina también ha cultivado el teatro, al que ha hecho notables aportes, entre ellos la obra dramática *El tiempo inventado*, inspirada en la obra de

Federico García Lorca. Ha cultivado asimismo la literatura infantil y juvenil, así como el ensayo, en el que ha dado a conocer varias contribuciones para el mejor conocimiento de la temática gastronómica, especialmente la representativa de sus lares nativos. Lo acredita su muy documentado libro, fruto de pesquisas culturales muy valiosas, *Aproximación a las costumbres del comer y la gastronomía salmantina desde sus manifestaciones artísticas*. Ha publicado la novela *GTB 20*, que en contrapunto con la obra recién citada, aborda el mismo tema, pero desde la ficción y ampliando el enfoque cronológico a distintos siglos y zonas del orbe. Añado que, como activista de la cultura que es, Isabel Bernardo se ha ocupado de la gestión cultural y ha realizado colaboraciones periodísticas, muchas veces indispensables, por complementarias, para este fin.

El grupo de textos reunidos en *Los gatos no hacen preguntas* ha sido publicado dentro de una serie bien idónea, pues la

vallisoletana Castilla Ediciones ha incluido la obra en su colección, de título bien elocuente, «Cuentenario narrativa». El libro consta de una quincena de relatos, unos más extensos, otros más breves, que en ese segundo supuesto cabrían conceptuarse como microcuentos, aunque no sean minimalistas, mientras los de más extensión serían conceptuales como novelitas breves. Entre los más cortos están «El cuerno de unicornio», «La demolición», «El aparador», «El baile» y «La muerte de Juan Veintitrés». Entre los más dilatados figuran «El comecuras», «Cosas que pasan» y «El capote de la Milagrosa».

En estos relatos se advierten unos cuantos rasgos bien remarcables que iré enumerando a continuación. Señalaría en primer término el hecho de que Isabel Bernardo transmite a sus lectores un perceptible entusiasmo ante la práctica misma de contarnos las historias que cuenta. En ese menester demuestra de modo incontrovertible su gran creatividad y su dominio bien ágil de las técnicas narrativas, en especial sus angulados enfoques y perspectivas, las alternancias de la acción en distintos enclaves, el recurso epistolar, los contrastes y contrapuntos, el control de los ritmos, las acrisoladas descripciones, etc.

Llama la atención el cuidado puesto en la materia prima del lenguaje, y muy especialmente sus giros coloquiales y populares, sus remedos terminológicos del mundo cibernético, sus decires de tanto en tanto poéticos, como era esperable en quien es poeta, y la inclusión de léxicos específicos, y de vocablos de poco uso. Entre los vocabularios más relevantes que se emplean en el libro están los términos de la medicina, de la gastronomía, y de la

tauromaquia. Tocante a voces infrecuentes, cuando no de cosecha propia, anoto ejemplos como abarquillar, cóleos, envirotoado, garatusas, atorados, helminto, mindundi, engolondrar, turrear, herbajar, aparvado, estojar, candajeos, verriondos, etc., palabras de las que la escritora gusta de valerse a fin de distinguirse con un sello lingüístico muy personal que añadir a otros rasgos diversos que la singularizan.

Los cuentos desarrollan asuntos verdaderamente insólitos y sorprendentes, lo que les confiere un atractivo singularísimo, y resultan entretenidos, señaladamente aquellos en los que se retratan comportamientos mentales, en algún supuesto fetichistas. La autora los narra con mucha gracia y desenfadada desenvoltura, no exenta de sorna en ocasiones. En algún que otro relato se nota que ha habido una documentación previa para desarrollarlo. Un par tienen por tema la escritura. Son «El novelista anónimo» y «La historia va de negros». Desde este punto de vista pudieran considerarse meta narraciones en las que la autora deja entrever ocasionalmente cierta auto referencialidad, al menos en lo tocante a su posible pensamiento acerca de cómo habrían de ser los relatos, quizá en un guiño al lector relacionable con los suyos. Así parece desprenderse de lo que se hace decir al personaje de Diego Galán en «El novelista anónimo»: «No sé por qué estar abriendo siempre el debate autobiográfico. Lo que importa es la historia, la seducción de la trama, que los lectores puedan distraerse e imaginarse en mundos en los que les podía haber tocado vivir» (101).

En todos los cuentos el protagonismo femenino es considerable, y salvo en dos de ellos aparecen en los demás trece

diferentes mujeres con el mismo nombre de pila: Marta. En cada narración lleva ese nombre una persona bien perfilada, y distinguible, y siempre de actitudes muy originales, de modo que en el conjunto del libro desfilan muchas idiosincrasias diferenciadas, pongo por caso el talante quijotesco de la Marta de «La luna sale a bolsa», el enigmático de la Marta de «Macho-gato», la facundia de la Marta de «Cosas que pasan», la inquietante Marta, una niña rubia de «La muerte de Juan Veintitrés».

Por último, en este libro de tan recomendable lectura que requeriría un

estudio concienzudo más amplio y detallado que las líneas de una mera reseña, anoto la presencia de otro factor que importa ser señalado: la referencialidad salmantina, que se manifiesta de maneras variadas, así en el ámbito de la dehesa, donde reina el toro, como en «El *prao* de las cañahejas», y así en el mundo taurino, como en «El capote de la Milagrosa», una verdadera novelita corta. Y no falta en *Los gatos no hacen preguntas* la mención topográfica y en su caso la recreación ambiental de determinadas localidades charras, y por supuesto de la propia ciudad del Tormes, como sucede en «Cosas que pasan».

FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA, *GABRIEL MIRÓ, MAESTRO DE LA MODERNIDAD*, ACADEMIA DE BUENAS LETRAS DE GRANADA, 2023, 149 PP.

JOSÉ MARÍA BALCELLS
Universidad de León

Son varios y valiosos los distintos estudios que Francisco Javier Díez de Revenga ha dedicado a Gabriel Miró, remontándose algunos a la década de los setenta del pasado siglo. Citaré al respecto el trabajo en el que puso en relación al incomparable escritor alicantino con los poetas del 27, o el que se centraba en un asunto capital en la obra del que fue extraordinario estilista, el de su enfoque de la ciudad. Recientemente, a fines de 2023 se ha dado a conocer en Granada, bajo el sello de su Academia de Buenas Letras, el hasta ahora último de los aportes a la bibliografía mironiana debidos a este solvente e infatigable maestro de filólogos que es el citado catedrático de la Universidad de Murcia. Estoy refiriéndome a su libro *Gabriel Miró, maestro de la Modernidad*.

La obra comprende media docena de interesantes aportaciones sobre Gabriel Miró precedidas de un preliminar en el que Díez de Revenga justifica el título que le ha dado. Para considerarle como

maestro de la Modernidad se ha fijado en especial en la vertiente innovadora de sus creaciones, en particular las del género novelístico, así como en la manera en que en ellas influye el paisaje sobre el yo literario. Y en este punto lo que más destaca el estudioso murciano es cómo el autor construye literariamente el paisaje, concluyendo que para él lo de menos fue la realidad geográfica, aunque también le importaba, siendo lo más significativo el propósito de expresar cómo el paisaje afecta al alma humana, al alma del personaje principal, al alma de su *alter ego* o heterónimo: Sigüenza.

Tres de los capítulos constituyen estudios sobre sendos libros mironianos. El primero lleva por título «Universo literario y estructuras narrativas: *Corpus y otros cuentos*». La obra referida en esta titulación reúne relatos elaborados entre 1908 y 1915. Entre todos estos cuentos me llaman la atención especialmente aquellos en los que Miró muestra su

franciscanismo animalístico, por ejemplo en «La niña del cuévano», donde muestra su distanciamiento a propósito de las formas distintas de cocinar un pato; en «Las águilas», relato en el que se remarca la crueldad de los campesinos con los animales a vueltas de la caza de las águilas; y en «El señor maestro», donde se cuenta la historia del rescate y puesta a salvo de un cuervo que estaba herido.

Otras narraciones destacables son «Corpus. La fiesta de Nuestro Señor», relato en el que Miró se inspira en una festividad que le fue muy predilecta, junto a la de la Semana Santa. En este texto el escritor alicantino, como señala Díez de Revenga, «no renuncia a su visión irónica y burlesca ante los nuevos inventos de la técnica y la civilización contemporánea» (41). Bien lúdico es el cuento «El favor de su Majestad», páginas en las que el propio Miró se autoconfigura efectuando una visita un tanto atípica, la de un convento de clausura de Carmelitas de la Santa Faz. Ahora bien, desde el punto de vista de la técnica empleada, el catedrático murciano subraya que el relato «El final de mi cuento» es el que ofrece más interés en virtud de su carácter metanarrativo.

En «Sensualidad y delectación: *Las cerezas del cementerio*» califica Díez de Revenga la novela de referencia como «una de las grandes creaciones de toda la novelística española del siglo XX» (65), siendo a su juicio otra de las notas sobresalientes de la obra su carácter cimero tocante al reflejo de la sensorialidad relacionada con el comportamiento humano. En la novela, en efecto, aparece de manera bien palmaria el vínculo entre el erotismo y la religión católica. Ocurre cuando el protagonista, Félix Valdivia, pretende

absorber, como vía para adentrarse en la esencia de su amada Beatriz, la saliva que ella ha dejado en el trozo de pan que ha mordido. Y ocurre también cuando, en el tramo final del relato, las mujeres que aman al ya fallecido Félix comen las cerezas del cementerio, las cuales representan simbólicamente «la renovación cíclica de la naturaleza» (67).

En «Los cuentos del *Libro de Sigüenza: protagonistas y ambientes*» comenta el analista una obra en cuyas páginas sobresale un subgénero que pudiera calificarse como menor, pero que es muy representativo en Miró, el de la estampa. Y señala que, desde la vertiente imaginística y descriptiva en *Libro de Sigüenza* se alcanza un efecto de asombrosa «multiplicidad hiperestética» (83). El llamado franciscanismo mironiano aparece en esta obra en algún que otro texto, singularmente en «Una jornada del Tiro de Pichón», donde se advierte un claro posicionamiento contra una práctica en la que incluso se instruía a los niños, y que ha durado hasta no hace demasiadas décadas. Otro cuento relevante es el titulado «El señor Cuenca y su sucesor», relato que el catedrático murciano califica como «una de las joyas de la narrativa toda de Gabriel Miró y desde luego uno de los mejores ejemplos si no el mejor de toda su narrativa breve» (89). En él se alude a un tipo de docencia deshumanizada y en exceso rígida que preponderó en el colegio jesuítico oriolano en el que el autor había cursado estudios. Otro escrito del libro merece resaltarse. Me refiero a «Argüelles», cuyos dos textos no estaban en la primera edición. El título remite a un barrio actualmente muy dinámico y comercial que por entonces se hallaba en construcción. Anoto también que Díez de Revenga, a vueltas de esta obra,

editada en Barcelona en 1917, ciudad en la que vivió entre 1914 y 1920, consigna que sus distintos escritos se publicaron preferentemente en diarios barceloneses como *La Vanguardia*, *Diario de Barcelona* y *La Publicitat*.

El primero de los tres capítulos que no versan sobre obras concretas mironianas se titula «Miró y tres textos olvidados de 1908». En él recupera y reproduce Díez de Revenga tres artículos del prosista muy poco conocidos. Uno es el que salió en *Heraldo de Madrid* el 16 de febrero de ese año conteniendo el discurso dado por el levantino con motivo de uno de los homenajes recibidos a raíz del éxito de su novela *Nómada*. Entre los aspectos interesantes del escrito ha de significarse el elogio que se hace de Vicente Medina, al que se califica como «un hombre bueno y artista admirable» con ocasión de haberse trasladado a vivir a Argentina. Un segundo texto recuperado es el que se insertó en el periódico *El Bazar Murciano* en septiembre con el título de «Los juguetes del Bazar Murciano». En el tramo final se auto retrata Miró como «un hombre alto, nervioso, descuidado, sin importancia ni gravedad en su talante [...]» y cuyo deseo es «ser siempre chiquillo» (29). El tercer artículo fue publicado en *Diario de Alicante* el 9 de septiembre con la titulación de «El paisaje murciano», dado que en sus columnas se plasma una bella y poética visión de la Huerta de Murcia.

«Unas cartas con levante al fondo» es el título del penúltimo de los estudios recogidos en *Gabriel Miró, maestro de la modernidad*. Las misivas comentadas por Díez de Revenga las cruzó el prosista alicantino con Jorge Guillén y con Juan Guerrero, y se reprodujeron en sendos li-

bros de ambos, en el guilleniano *En torno a Gabriel Miró. Breve Epistolario* (1969) y en la obra del segundo titulada *Escritos literarios* (1983).

Bien curioso es que en diciembre de 1925 le escriba Miró a Juan Guerrero diciéndole que, dado que Jorge Guillén iba a ser seguramente catedrático de la Universidad de Murcia, deseaba asistir con él un día como oyente a una de sus clases. A su vez Jorge Guillén, tan pronto como tuvo ocasión, y recién llegado a Murcia, ni corto ni perezoso le escribe a Miró el 12 de febrero de 1926 para invitarle a que dé una o dos conferencias en la Universidad en la primavera inmediata. Digno de nota es también que el poeta vallisoletano le participase a Miró el Jueves Santo de 1927 que había visitado Orihuela en dos ocasiones, ponderándole que la localidad «(...es preciosa: más hermosa que Murcia. ¡Qué magnífica relectura de *El Obispo leproso* es una visita a esa Oleza, aunque menguada, de la realidad!) (112)». La última carta sacada a relucir por Díez de Revenga es la que Miró le remite a Guillén con motivo del nuevo año 1929 dándole sus impresiones sobre *Cántico*, obra aparecida a fines de 1928.

El último de los estudios de esta obra de tanto interés lleva por título «Maestro de la Modernidad: Miró y Carmen Conde», y tal vez de ese título pudo salir la titulación del libro. Este trabajo guarda parecido con el precedente porque ambos se apoyan en comentarios sobre epistolografía mironiana, aportando este artículos de Carmen Conde acerca de quien, al decir de Jorge Guillén, fue un poeta que no quiso serlo, y aun así la cartagenera llamaba poemas a sus prosas, como veremos.

Miró fallece en Madrid el 27 de mayo de 1930, y fue enterrado el día de la Ascensión de Jesucristo al cielo, es decir dos días después, el 29. Carmen Conde publicó un artículo elegíaco con motivo de su fallecimiento en el número inaugural de la revista *Sudeste*, texto donde entre otras muestras de admiración decía que «sacudió las vértebras del idioma con la apretada corriente de sus poemas» (129), en atención al subido lirismo de sus pro-

sas. También iba a recordarle en el único número que saldría, y en Orihuela, de *El Clamor de la Verdad*, en el año 1932. Ese artículo fue reproducido en agosto de 1979 en *ABC*, cuando ya pertenecía a la Real Academia Española, con la titulación de «Encuentro con Gabriel Miró». En esas líneas evocaba al autor de *El Obispo leproso* rememorando aquellos «azules ojos que aumentaron, contemplándola, la belleza del mundo y de los seres» (143).

**ALEJANDRO DUQUE AMUSCO, *DREAMS ON FIRE, SUEÑO EN EL FUEGO*,
BILINGUAL EDITION, TRANSLATED BY SUSAN KIMMELMAN, EDITED BY
SUSANA CAVALLO, CHICAGO, CLOUD HANDS PRESS, 2022, 89 PP.**

JOSÉ MARÍA BALCELLS
Universidad de León

No siempre se conoce la historia que pudo haber estado en el origen, en el proceso y en la salida pública de un libro, en este caso una traducción, y como no se conoce no es posible contarla, y el caso es que en muchas ocasiones merecería saberse y contarse. No ocurre lo mismo por lo que hace al traslado de un selecto *corpus* lírico del poeta Alejandro Duque Amusco (1949) que ha sido publicado en 1922 en Estados Unidos, en concreto en la ciudad de Chicago y bajo el sello de Cloud Hands Press. El volumen comprende, en edición bilingüe, las versiones al inglés de otros tantos poemas del autor sevillano realizadas por Susan Kimmelman, y editadas por la profesora Susana Cavallo, experta en poesía española contemporánea, y estudiosa del poeta traducido, con el título de *Dreams on fire (Sueño en el fuego)*.

Las circunstancias acerca de cómo se originó, cómo se fue realizando y cómo ha visto la luz el libro se han expuesto en sendos prefacios escritos en lengua ingle-

sa. Firman el primero, con la titulación de «Remembrance», Jonah Horwitz y Micah Rose Horwitz, y el segundo, que es la «Introduction», la antecitada Susana Cavallo. En ambos escritos constan informaciones como las siguientes: la polifacética artista, escritora y coreógrafa Susan Kimmelman, fallecida en 2021, decidió graduarse en Estudios Hispánicos en Loyola University, en su sede de Chicago. Allí emprendería la elaboración de un trabajo académico dirigido por su mentora, Susana Cavallo, quien a la sazón también dirigía el programa que estaba cursando. La propuesta que se le hizo consistió en ocuparse de traducir a un poeta español que, si bien era ya bien conocido, apenas tenía por entonces versiones en otros idiomas.

Puestos en contacto los dos, traductora en ciernes y poeta, Susan Kimmelman no tardó en congeniar con los temas esenciales plasmados en la poesía de Duque Amusco, en parte porque había mucha sintonía en el modo de ver la

realidad. Ocurrió que fue adentrándose enseguida en la perspectiva y formas de expresarlos mediante una atenta lectura y la ayuda proporcionada por la correspondencia que mantuvieron, y que la muerte de la inquieta estudiante truncó. No voy a dar cuenta detallada de las relevantes casualidades anecdóticas que sucederían años después y que han propiciado que el libro de referencia sea una realidad tangible. Sí pongo énfasis en que los hijos de la traductora han querido que se imprimiesen las antedichas versiones tan inspiradas que llevó a cabo su madre. Las han querido publicar no solo como tributo de homenaje a su memoria, sino también en gracia a haber sido testigos privilegiados de cuánto afán de perfección puso ella en una tarea en la que, como todas las suyas, nunca la dejaba satisfecha del todo, en virtud del exigente perfeccionismo que la caracterizaba.

La edición consta de diecinueve poemas procedentes de tres libros: el de 1983 *Del agua, del fuego y otras purificaciones*, que aporta cinco textos; el de 1989 *Sueño en el fuego*, título que también se ha dado al volumen, y de donde se extrajeron cuatro composiciones; y el de 1994 *Donde rompe la noche*, que es el conjunto con más aportes, con diez. Los textos reunidos son ciertamente muy relevantes poemas, y su traducción al inglés les hace la debida justicia, porque supone un logro de alta calidad lingüística, lírica, y cabe añadir también artística, requisito este último que es justo el que reivindicaba un poeta que fue un experto y gran traductor, Ángel Crespo.

Dreams on fire (Sueño en el fuego) constituye una selección de poemas de Duque Amusco cuyo carácter antológico,

y antológico en el sentido de poemas muy sobresalientes como tales, lo remarca el hecho de que la mayoría de ellos figuran en el libro *Noche escrita*. Es esta una antología que recoge la poesía del autor creada entre 1976 y 2020 y la publicó Renacimiento en 2021. Comprende composiciones editadas por José Corredor-Matheos, pero que consensuaron con cuidado meticuloso el editor, y también reconocido poeta, y el autor sevillano, según me ponderaba en su día él mismo.

Quienes puedan leer los textos directamente en inglés por primera vez, así como aquellos que nunca antes los hayan leído en español, y sin olvidarnos tampoco de los que, como es el caso del que suscribe, tengamos con este libro la oportunidad de leerlos nuevamente, van a quedar complacidos sin duda por los valores literarios, algunos de carácter neorromántico, que atesoran: lenguaje límpido en los versos, búsqueda y logro de una intensa poeticidad; dilatados versículos en el supuesto de los dos grupos primeros del libro, dado que en el tercero hay muestras de contornos rítmicos más concisos; sentido del ritmo y de la belleza interior lírica y plástica, admiración empática del mundo natural; sensible emotividad y apertura a inquietantes incógnitas cuando no misterios de la vida, de las cosas, del ser humano, y sobre todo de un hablante transmitiéndonos su sentir tan hondo del tiempo, en ocasiones merced a la evocación sentimental del pretérito, y aun de los crecientes de la niñez.

Pese a que, como es obvio, y profundamente lamentable, el fallecimiento de Susan Kimmelman le impidió conocer los libros de Duque Amusco publicados en el siglo XXI, lo cierto es que los poemas

traducidos permiten un primer acceso a los temas fundamentales de su obra poética. José Corredor-Matheos cifraba esos temas en cinco en la antología *Noche escrita: el tiempo, la muerte, la noche, la naturaleza, y el amor*. Esos temas se muestran en *Dreams on fire* a través de diversos asuntos inspiradores que los ilustran desde diferenciadas perspectivas.

Bien es verdad que no se encuentran en *Dreams on fire*, porque no podía haberlas aún, aquellas opciones poéticas que, aunque pudiesen adivinarse, no iban a ser desarrolladas por Duque Amusco hasta más adelante. Se percibirán con nitidez a partir de libros como el de 2008 *A la ilusión final*, el de 2017 *Jardín seco*, el de 2019 *Escritura de estío*, y el de 2022 *Un único corazón*. Me refiero, por ejemplo, y entre otras, a las concernientes a creaciones de índole ekfrásica, o a los ahondamientos en la interioridad del sentir personal de crear

poesía y en las potenciales implicaciones que puede conllevar la escritura misma.

Sin embargo, en *Dreams on fire* no faltan modulaciones subgenéricas como la de las prácticas orientalistas en forma y asunto, como en los versos de «Tanka»; el monólogo dramático, como en «Vicente Aleixandre visita Las Navas del marqués en 1965»; el poema en prosa, así en un texto tan impregnado de ensueño como «Relato para un amor»; la inspiración que se asienta en motivos bíblicos, como « Habitaciones 'Holofernes' », donde son placer y amargura quienes se dan cita, y la composición en varios momentos poemáticos « Conversación con Jonás », de gran alcance simbólico al proyectar el destino de los seres humanos; y un etcétera que dejamos al lector que sea quien lo descubra leyendo los poemas en español y las admirables versiones en lengua inglesa a las que se entregó Susan Kimmelman poniendo en ellas lo mejor de sí misma.

ENCARNACIÓN PISONERO, *LA HABITACIÓN DEL CAPITÁN*, PRÓLOGO DE ANTONIO ENRIQUE, OVIEDO, ARS POETICA, 2023, 67 PP.

JOSÉ MARÍA BALCELLS
Universidad de León

Encarnación Pisonero ha refrendado su ya dilatada trayectoria poética con la publicación de un nuevo libro de poesía, el que hace doce desde el primero, *El jardín de las Hespérides*, aparecido hace casi cuatro décadas, en 1984. Esta obra de 2023 lleva un prefacio excelente y amplio del escritor e interesantísimo poeta granadino Antonio Enrique, al que debemos un prólogo que con gran lucidez comenta y esclarece algunas de las claves esenciales de este libro editado en Oviedo bajo el sello de Ars Poetica.

Procede puntualizar también que la autora no solo cultiva la creación lírica, sino que sus inquietudes intelectuales las manifiesta al propio tiempo desde otras facetas, por ejemplo la elaboración de escritos diversos en los que ejerce la crítica de arte, principalmente sobre pintura y escultura, firmándolos con Scardanelli, que remite a un seudónimo utilizado por el poeta alemán Friedrich Hölderlin. No parece extraño entonces que, en virtud de

sus principales dedicaciones, la poesía y el arte, algunos de sus poemas hayan podido propiciar ejemplos del reflejo de la pintura en la poesía, de ahí el título del libro de 2011 de Luis García Martínez *La Ékfrasis en la poesía contemporánea española. De Ángel González a Encarnación Pisonero*. Añádase que también ha superado el reto, entre otros de carácter filológico, de acometer cuidadosamente tareas como la edición en 2021 de unas coplas populares recopiladas por la desconocidísima Catalina de Juan y Vargas.

Nacida en la localidad vallisoletana de Villalba de la Loma, Encarnación Pisonero tiene estrechos vínculos con una zona galaica muy especial, atractiva, y de gran belleza paisajística, aunque de nombre inquietante, la llamada Costa da Morte. En el marco de ese entorno está arraigado el municipio coruñés de Corme-Porto. Ambos enclaves, el radicado en la provincia pucelana, y el costero de noroeste abierto al Atlántico, han jugado

un rol muy notable en la génesis y desarrollo del libro objeto de esta reseña, *La habitación del capitán*. En el protagonista de la historia repercuten, en efecto, vivencias experimentadas en los dos enclaves. Y tanto es así que, aun sin ser uno nada proclive a la confusa indiferenciación entre vida y literatura, podemos afirmar con toda seguridad que ese marino literario que protagoniza el libro se corresponde en gran medida con un *alter ego* de la autora que resulta bien reconocible.

Lo antedicho no implica que ambos compartan, la autora y su personaje, todos los rasgos de un perfil en el que destacan, por parte del capitán, la nostalgia, un carácter apasionado y lunático, pero no equivalente a insensato, sino a soñador y amante de la noche, el ansia de aventura, el afán por leer, el aprecio de las odiseas homéricas, el reclamo quimérico de coleccionar sirenas, el orgullo del legado de hidalguía recibido de sus mayores, sobre todo consistente en mantener unas firmes convicciones éticas, y de aspiraciones heroicas que considera perdidas, etcétera. En cualquier caso, como ella es oriundo ese capitán de una zona del interior de la provincia de Valladolid, y como ella dispone de un lugar habitacional que mira al antecitado Océano.

Los sentires y modo de pensar del marino castellano imaginario, situado en la segunda mitad del siglo XVI, no pueden ser sino los que la poeta pucelana mantiene también, habiéndolos puesto, no en sus labios, pero sí en su mente para atribuírselos. Con todo, me parece cierto asimismo que el perfil que muestra la figura del capitán contiene un grado de invención resaltable, y no puede ser de otra manera al habersele adjudicado una

biografía ligada durante años y años a la navegación a través de tantos y tantos mares.

La lengua de la que se ha valido Encarnación Pisonero en su libro resulta bien nítida, tersa y comunicativa. Si se me apura, diría que incluso es austera, y por ende acorde con lo esperable de las concretas raíces lugareñas originarias de una poeta que ha traducido en sus versos, *velis nolis*, la idiosincrasia más representativa de Castilla, al menos de la Castilla recreada por los principales escritores del 98. Ahora bien, dado que en *La habitación del capitán* pivotan asuntos concernientes a dos universos, el campo y la marinería, no extraña que comparezcan en ella vocablos del agro y del orbe marítimo.

Lo revelan fehacientemente palabras que tienen que ver con labores agrícolas, así como las que hacen referencia al mundo marino. Anoto unas cuantas entre las primeras: trilla, trigales, parva, eneas (planta similar a la espadaña), bálogo (paja larga de los cereales una vez que se les ha quitado el grano), muelo (montón por lo común en forma de cono en el que se agrupa el grano en la era). De la segunda recuerdo en especial cuaderna y amura, nombre que recibe la parte del costado del barco donde se va estrechando para formar la proa.

La habitación del capitán es un libro de buena poesía, para ser consecuente con la valoración que me ha deparado su lectura. No es un libro conteniendo diversos poemas, sin embargo, porque en realidad consta de uno solo que lo abarca de principio a fin. Mayormente son heptasílabos los versos por los que va progresando la obra, con frecuencia escalonando las lí-

neas. Muy apreciable resulta la pericia manifiesta de Encarnación Pisonero en haberse planteado escribir, y haberlo logrado de manera convincente, un poema en base a un ritmo corto para desarrollar un relato en el que se incrustan no pocos pasajes discursivos.

En consecuencia, la denominación que entiendo más adecuada para esta obra pudiera ser la de poema-libro, ya que la vertebrada un único texto poético que, si bien no se distribuye en fragmentos, como tantas veces sucede en esta modalidad literaria, comprende secuencias reflexivas que se incardinan y se van alternando en el hilo narrativo. La voz que habla en *La habitación del capitán* no es la del marino, sino la narrativa de quien lo imagina en un pasado de hace al menos cuatro siglos, y trata a veces de interpretar sus querencias y su pensamiento histórico-político. Sucede, por ejemplo, cuando se evoca la conocida Armada del monarca Felipe II que burlescamente tildaron de invencible los ingleses, o cuando se hace una paladina defensa de una lectura del paisaje castellano como un espacio metafóricamente marítimo donde puede nacer por contraposición el atractivo de librarse uno a los

mares reales del mundo. Y es que la tentación del mar puede surgir en la propia meseta castellana, porque

Todo es mar en Castilla
cuando hay campos sembrados
y un verde glauco
embriaga el mirar
porque la espiga es joven
y cuando está granada
hechiza el oricalco. (44)

En las abundantes y por momentos densas meditaciones vertidas en excursos salen a relucir citas de autores, Juan Ramón entre ellos, que no condicen con los tiempos del capitán, sino con el bagaje cronológico-literario allegado por una persona contemporánea a nosotros, pongamos que pueda ser Encarnación Pisonero. Obra de ficción, y por tanto sin el requisito indispensable de la estricta fidelidad y coherencia que reclamaríamos a una de naturaleza histórica, o de arqueológica recreación historicista, la vertiente filosófica enriquece *La habitación del capitán* planteando cuestiones bien actuales de gran hondura, y sin dejar aparte la propuesta de abogar por la recuperación en el mundo de hoy del sentido de lo sagrado.

**RAFAEL MONTESINOS, POESÍA COMPLETA (1944-2005), EDICIÓN Y
PRÓLOGO DE RAFAEL ROBLAS CARIDE Y RAFAEL CÉSAR MONTESINOS,
MADRID, POLIBEA, 2021, 2 VOLS., 1094 PP.**

MANUEL CARBAJOSA AGUILERA
Universidad Pablo de Olavide

La editorial Polibea, en colaboración con la Tertulia Literaria Hispanoamericana, ha reunido en dos volúmenes la *Poesía completa (1944-2005)* de Rafael Montesinos, en edición de Rafael Roblas Caride y Rafael César Montesinos. Componen este corpus un primer bloque que recoge su obra en verso bajo el epígrafe *Summa Poética*, seguido de un segundo bloque titulado *Otros poemas*, que incluye tanto poesía publicada, como inédita. En el volumen primero se agrupan: *Canciones perversas para una niña tonta* (1945), *El libro de las cosas perdidas* (1944-1946), *Las incredulidades* (1946-1948), *Cuaderno de las últimas nostalgias* (1949-1951), *País de la esperanza* (1949-1955), *El tiempo en nuestros brazos* (1956-1958), *La verdad y otras dudas* (1959-1967), *Último cuerpo de campanas* (1980) y *De la niebla y sus nombres* (1981-1984). En el segundo volumen se reúnen: *Con la pena cabal de la alegría* (1986-1996) y *La vanidad de la ceniza* (2005); le sigue un Apéndice: *Cancionerillo de tipo tradicional* (1971), así como *Otros poemas*: 1.- Poesía publicada. Poemas publicados en

primeras ediciones no incluidos por el autor en la *Summa Poética*; 2. Obra publicada en revistas, antologías y periódicos; Poesía inédita: *De ninfas y sepulcros (Erolegía parcialmente inédita)* (1977) y *Alzado en almas* (1986-1988). Cierra con unos Apéndices, la Bibliografía, la relación de Obras en prosa y verso, finalizando con los Estudios sobre el poeta hispalense.

Abre con: «Y yo me puse a pensar/ que era mejor la corteza. / Tiré las migas de pan» (p. 32), truncándole el destino aquel perfil de la gracia. A su verso y al amor se les cruza la Soledad de San Lorenzo (pp. 42-44) ahondándole en la incandescencia herida de los últimos cielos de la Ciudad (II, p. 150).

En *El libro de las cosas perdidas* alarga el fraseo y la sombra ante la cernudiana caída en el mundo. Desacompasado, escribe: «Estoy harto ya de todo/lo que toco y lo que veo. / En lo que creí no creo, / y si creo es a mi modo» (p. 104). Este

quiebro le sumerge en *Las incredulidades*: «Dolor de haber tenido/ el corazón entero, /de crecer para un mundo/ y encontrarlo mal hecho» (p. 145). Intuye que su salvación está en volver (p. 171), aun sabiendo que sólo se desanda el alma.

En *El tiempo en nuestros brazos* afirma: «Sólo es verdad aquello / que en la memoria existe» (p. 331). En *Último cuerpo de campanas*, tras: «Qué me importa que estés lejos, / si sé que tú estás pensando/ en lo mismo que yo pienso» (p. 419), escribe al descalabro: «Cuando al fin te despojas/ de la careta y tiras/ tanta ilusión al suelo del olvido, / entristeces de pronto/ al que creyó en la pobre eternidad» (p. 422). Aires manriqueños en: «Ríos de luz por mis venas, / que van a dar a la mar» (p. 429), al que retorna en *La vanidad de la ceniza* (II, p. 190).

En *De la niebla y sus nombres* qué tremendo aquel «éramos niños en aquella guerra/ que nuestros padres inventaron» (p. 508). Ramo de ternura a su Ciudad en *Madrigal de invierno*: «Una caricia tuya bastaría/ para salvarme [...]» (p. 524) y monumentos como *El rito y la regla* (pp. 528-529) o *Madrugada del destierro* (pp. 530-531). Eco de aquel Bergamín en: «Anda y sécate esas lágrimas, / que aquel que inventa un querer/ se pilla en su propia trampa» (p. 541). Evoca eternidades: «[...] en la altísima torre/ o en el jardín aquel donde empecé escribiendo/ en cuerpo de mujer versos futuros» (p. 547), sucumbiendo en la ruina de la sombra.

En el volumen II, se busca *Con la pena cabal de la alegría* «[...] en la penumbra de los años» (p. 64), confesando: «Hay que tener esta ciudad muy dentro, / para olvidarse de la externa» (p. 77). Anima a

los jóvenes a besarse bajo la lluvia «pues nunca volverá a llover así/ sobre vuestros lentos paraguas» (p. 85). En *La vanidad de la ceniza* admite que frente «al vendaval que te arrastra» (p. 120), sólo queda el amor: «Yo creí que el cielo estaba/ en la ciudad de su azul/ y ahora he caído en la cuenta/ — dame tu mano y sigamos — / que el cielo lo llevas tú» (p. 143).

En *Otros poemas*, ese «mentido abril en brisa de febrero» (p. 225) es retomado con prestancia: «Cuando abril en el aire se presiente, / suben torres al cielo de Sevilla, / o bajan a su río suavemente» (p. 313). Sin embargo, Rafael vuelve a entenebrarse: «Valgo yo más en mi tristeza/ que en tu frialdad [...]» (p. 242) porque «donde los labios me pusiste/ sólo el silencio cabe ya» (p. 243). Reconoce: «hijo soy de la luz que cada día/ giraldeas gozosa sobre el viento» (p. 266), confesando: «Señor, en Ti creía porque entonces/ el mundo era distinto» (p. 297). Al viento, una verdad: «Qué cosas tiene el amor. / Mirando de medio lado, / la guardó en su corazón» (p. 336). Reivindicativo, grita: «Levántate, Andalucía, / que a mí no me engañas tú/ disfrazada de alegría» (p. 362). Le canta a la juventud, que «[...] arrolla con sus besos las palabras/ antes que el desengaño las pronuncie» (p. 393). Remata con: «Sobre las aguas del río/ nadie se pone a escribir, / porque nada queda escrito. // Sólo en la tierra final/ Dios escribe nuestra vida, / y no la puede borrar» (p. 415).

Estamos ante una obra que evidencia cómo el verbo de Rafael Montesinos entrelazaba, en la tradición de la escuela poética sevillana —elegancia, claridad y hondura—, el Tiempo que implacablemente nos condena y el Amor que por suerte nos sostiene y nos salva.

**LOPE DE VEGA, *RIMAS*, EDICIÓN DE ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Y FERNANDO RODRÍGUEZ-GALLEGO, MADRID, REAL ACADEMIA
ESPAÑOLA-ESPASA, 2022, 943 PP.**

JACOBO LLAMAS MARTÍNEZ
Instituto de Humanismo y Tradición Clásica
Universidad de León

Los libros de la colección de la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española (BCRAE) se caracterizan por ofrecer una edición crítica y una anotación completas de las obras, es decir, por proporcionar todos los textos y paratextos de las obras en cuestión, las descripciones bibliográficas y cotejos de los testimonios manejados, y las notas que permitan a un lector culto, pero no necesariamente especialista, comprender el ingenio de los textos y autores en cuestión.

Pues bien, una vez leídas las 943 páginas del volumen, puede afirmarse sin reservas que los profesores Antonio Sánchez Jiménez y Fernando Rodríguez-Gallego han cumplido con creces con esta labor al introducir, editar y anotar las *Rimas* de Lope de Vega, demostrando que se trata de dos consumados especialistas en la literatura española del siglo XVII por el número y la calidad de sus trabajos. El primero aporta al volumen su vasto cono-

cimiento sobre la figura y la obra de Lope, avalado por una dilatada trayectoria como estudioso y editor de otros textos del poeta y de otros autores áureos españoles, lo que le permita trazar una síntesis modélica y ejemplar de las circunstancias biográficas y retóricas de las *Rimas* y de su contexto. Fernando Rodríguez-Gallego, que ha dado sobradas muestras de su profundo conocimiento y dominio de los fundamentos de la ecdótica en distintas ediciones y artículos, se ocupa del minucioso y ejemplar estudio textual. La sabiduría y el talento de ambos filólogos se complementa, además, para aclarar el sentido de los versos de las *Rimas* con precisión y un estilo ágil —sin ostentaciones vacuas—, lo que facilita la comprensión de conceptos, fuentes, decisiones editoriales y conjeturas textuales, usos métricos y estilemas. El resultado de todo ello es una edición magnífica de las *Rimas*, que conjuga las virtudes de editores y estudiosos anteriores de la obra, y ofrece novedosas

y aclaratorias informaciones para quienes se acerquen a ellas en el presente y en el futuro, porque ningún investigador podrá volver sobre las *Rimas* ni la obra poética del Fénix sin tener en cuenta las valiosas contribuciones de este volumen.

Como es preceptivo en la colección de la Biblioteca Clásica de la RAE, esta nueva edición de las *Rimas* se abre con una presentación (pp. VII-X) de la obra en cuestión, que cifra las circunstancias biográficas y avatares literarios para comprender quién era Lope como autor y persona cuando ultimó el texto de las *Rimas* tomado como base de la edición (Sevilla, Clemente Hidalgo, 1604). En ese impreso, los doscientos iniciales van seguidos de tres églogas, una silva, dos epístolas, treinta y siete epitafios y cuatro sonetos finales. Al texto sevillano de 1604, Sánchez Jiménez y Rodríguez-Gallego añaden en apéndice la dedicatoria de Lope a don Juan de Arguijo de *La hermosa de Angélica, con otras diversas rimas* (Madrid, Pedro Madrigal, 1602) y el celeberrimo «Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo» de las *Rimas de Lope de Vega Carpio. Ahora de nuevo añadidas con el Nuevo arte de hacer comedias de este tiempo* (Madrid, Alonso Martín, 1609).

Desde la presentación, los editores demuestran su vasto conocimiento de la figura y obra de Lope y de la literatura del Siglo de Oro. En consecuencia, son capaces de transmitir con distinción la compleja esencia de la creación poética del autor, de las *Rimas* y de su contexto a finales del siglo XVI y principios del XVII. Estas mismas virtudes se advierten en el estudio del texto, donde se pueden distinguir dos partes bien diferenciadas por su asunto y extensión: las siete primeras (pp. 429-484),

referidas a las cuestiones conceptuales, de organización y estilo de las composiciones de las *Rimas*, y las dos restantes (8 y 9) concernientes al examen textual y los criterios de edición (pp. 484-533). Dentro de los siete primeros apartados también se aprecian diferencias: los cinco primeros plantean un estudio centrado en los doscientos sonetos iniciales de las *Rimas*, mientras que el sexto comenta los textos que Lope añadió en la segunda parte de la edición de las *Rimas* de 1604 (tres églogas, una silva, dos epístolas, treinta y siete epitafios y cuatro sonetos finales), y el séptimo los dos textos editados en apéndice, «indispensables para comprender tanto a Lope como el libro que rediseñó en 1609» (p. 481): la dedicatoria de Lope a don Juan de Arguijo y el texto del «Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo»,

Los tres primeros epígrafes del estudio, «Las “Rimas” en la trayectoria literaria de Lope de Vega» (pp. 429-434), «Historia editorial y contexto literario (enemigos y estrategias)» (pp.434-439) y «La estética de las “Rimas”» (pp. 439-441), sintetizan la trayectoria vital y literaria del autor: sus aspiraciones nobiliarias, la historia de sus amores con Elena Osorio (*Filis*), Isabel de Urbina (*Belisa*) y Camila Lucinda, la escritura de sus primeras comedias y su «talento, ambición, capacidad de trabajo y habilidad para buscar [...] amigos y mecenas» (p. 438) y para cultivar la épica histórico-legendaria (*La Dragontea*, 1598, la *Jerusalén conquistada*, 1609) y religiosa (*El Isidro*, 1599), la narrativa idealista de *La Arcadia* (1598), el petrarquismo de las *Rimas* (1602, 1604 y 1609) y los relatos bizantinos, *El peregrino en su patria* (1604). Con esas obras, Lope demostraba el deseo de dominarlo todo llevando a cabo – puntualizan los autores

de la edición— «una españolización sistemática» de esos grandes géneros renacentistas (pp. 438). Estos tres apartados se nutren, sobre todo, de nociones que Antonio Sánchez Jiménez ha ido ofreciendo en artículos y estudios introductorios de varias de las obras señaladas.

El cuarto epígrafe, «Un cancionero lopesco: tipología y estructura de los doscientos sonetos» (pp. 441-451), aborda la aportación o huella de Lope al modelo de los cancioneros petrarquistas en las *Rimas*: la exacerbación de los afectos y una mayor variedad temática, que no impide entender el conjunto como una autobiografía amorosa «que avanza hacia el desengaño y que intercala poemas sobre los amores del poeta y Lucinda con otros históricos o morales» (p. 451). El apartado se convierte así en uno de los más novedosos al conjeturar una compleja voluntad dispositiva de Lope que, al decir de Sánchez Jiménez y Rodríguez-Gallego, «podría pasar desapercibida en una lectura apresurada» (p. 451).

El epígrafe quinto, «la poética del soneto lopesco» (pp. 452-454), explica la concepción epigramática que el Fénix atribuye a la forma, propia ya de la tradición italiana, que lo asimiló al epigrama clásico por su brevedad. Esta brevedad reduce al mínimo el asunto, por lo que el ingenio del poeta se concentra en generar giros o cierres sorprendentes, heredados de los epigramistas grecolatinos (*fulmen in clausula*), y se relaciona con una estética manierista y los refinados gustos cortesanos del momento. Como resaltan los editores, uno de los ejemplos más recordados de las *Rimas* es el del soneto III, dedicado al banquete de Antonio y Cleopatra, cuyo verso final («bella Lucinda, que naciste

al mundo») alude al voluble asunto central de las rimas: «los amores del poeta y Lucinda» (p. 454). Otros sonetos de Lope son, en opinión de los editores, deudores de la dual armonía renacentista en cuartetos y tercetos. Las informaciones de este apartado quinto retoman varias consideraciones de Fernando de Herrera sobre la obra de Garcilaso y tienen una importante función dispositiva dentro del estudio al establecer una transición entre el examen de los doscientos sonetos iniciales del cancionero y las composiciones añadidas en la edición de las *Rimas* de 1604.

La sexta sección, «la “segunda parte de las Rimas”» (pp. 454-481), se ocupa de las composiciones extensas añadidas: la «Égloga I: “Albanio”», la «Égloga II: “Elisio”» y la «Égloga III: “Farmaceutria”», la «Silva: “Apolo”», la «Epístola I: “Alcina a Rugero”», el «Romance I: “A la creación del mundo”», el «Romance II: “A la muerte del rey Filipo Segundo, el Prudente”», y la «Epístola II: “Al contador Gaspar de Barrionuevo”». Los editores dedican a ellas útiles exámenes genéricos, temáticos, estructurales y estilísticos. Destaca, en especial, la atención prestada a la «descripción del Abadía, jardín del duque de Alba», dentro de la «Epístola I: “Alcina a Rugero”», como un género de poesía descriptiva que tendría mucho éxito en el Barroco tal como Antonio Sánchez Jiménez analizó en artículos previos. Otras precisiones de mayor brevedad también contienen sustanciales juicios del *usus scribendi* lopesco en las composiciones anteriores. De la «Égloga II: “Elisio”» se especifica que la composición, justamente celebrada, «recorre los caminos de lo pastoril combinando los tópicos y temática característicos de la égloga con los afectos de uno de los géneros que mejor se le daban,

la elegía» (p. 458). De la «Silva: “Apolo”» se indica su dedicación «a dos de los temas preferidos de Lope: la abundancia de envidiosos y malos poetas, por una parte, y la escasez de premios destinados a los buenos escritores, por otra» (p. 461).

El apartado siete del estudio, «apéndices» (pp. 481-484), concluye el examen retórico de los textos de Lope con los versos del «Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo», incorporado al final de la edición de las *Rimas* de 1609. En el análisis, más parco que el de composiciones precedentes, los versos se fechan en 1608 y se ofrecen varias consideraciones sobre su disposición basadas en la excelente edición del *Arte nuevo...*, de 2016, de Felipe B. Pedraza y Pedro Conde Parrado.

El estudio de esta edición de las *Rimas* de Sánchez Jiménez y Rodríguez-Gallego se cierra con un aspecto esencial en toda edición, el examen textual, rotulado como «Historia del texto» y «Esta edición» (pp. 484-533). Su extensión ya da magnitud de su minuciosidad y atención al detalle para justificar la decisión de seguir el texto de la edición de las *Rimas* de 1604 (Sevilla, Clemente Hidalgo) a partir de los ejemplares BNE signatura R/7207 y de la Biblioteca Comunale degli Intronati (Siena), signatura 39.Q.V.:

Los dos ejemplares consultados parecen ser los únicos conservados de esta edición sumamente rara, de ahí que la BNE custodie el suyo en la cámara acorazada. De los dos, solo el de Siena está completo, pues al de la BNE le faltan varios folios de los preliminares. No se han encontrado diferencias textuales entre ambos (p. 537).

Antes de llegar a esta decisión, se explica la estabilidad del texto de las *Ri-*

mas teniendo en cuenta que la variedad de variantes es relativamente escasa para un conjunto de más de 5850 versos, en su mayoría endecasílabos, y que la intervención de Lope en la edición de las *Rimas* de 1604 es indudable, con «variantes de autor indiscutibles» (p. 489). Si bien, en ella se deslizaron más erratas que en la edición de 1602 de *La hermosura de Angélica, con otras diversas rimas* (Madrid, Pedro Madrigal), en particular «en la numeración de los sonetos» (p. 489).

La demostración de todos estos aspectos es ejemplar, por la significación de los lugares seleccionados y la minuciosidad y claridad de las explicaciones de las variantes desde todos los ángulos ecdóticos y textuales. Como sería demasiado farragoso referenciar todo ello aquí, basta con referenciar las diecinueve ediciones de las *Rimas* (siglos XVII-XVIII) y los sesenta y dos manuscritos cotejados, a los que hay que añadir los textos incluidos en comedias y testimonios indirectos impresos (pp. 537-575). La atención al detalle la ejemplifican apuntes como que, pese a haber consultado sesenta y dos manuscritos, no se ha tenido acceso «a la base de datos Bibliografía de la Poesía Áurea (BIPA), preparada por Ralph DiFranco y José J. Labrador Herraiz» (p. 542). En varias notas se constatan otras precisiones materiales de los testimonios cotejados gracias a las consultas efectuadas a John O'Neill, de la Hispanic Society, Francesca Tropea, de la Biblioteca Nacional de Florencia, o Wallace Kwong, bibliotecario de la British Library (pp. 539 y 541).

Las informaciones del aparato crítico (pp. 575-623) a la hora de especificar ciertas lecturas también son exquisitas por las sutiles reflexiones conceptuales y

ecdóticas. Estas virtudes generales pueden ilustrarse con la mención de algunas situaciones y ejemplos concretos; véanse, entre muchas otras, las aclaraciones textuales de los poemas 28, 39, 55, 112 o 206.

La anotación de las *Rimas* se beneficia del rico acopio de reflexiones y materiales del estudio, cuyos aspectos sustanciales (retóricos y textuales) siempre quedan referenciados en ellas o en la síntesis general de cada uno de los poemas sin obviar el objetivo primordial de toda anotación filológica: aclarar el sentido de los versos. Sánchez Jiménez y Rodríguez-Gallego son capaces de captar y apurar el sentido de cada término, estilema, uso sintáctico y estrófico lopesco en el poema en cuestión y en la tradición, género y contexto poético al que se adscriben. De este modo, se anotan con igual claridad los pasajes complejos como los más sencillos, por lo que su lectura resulta muy recomendable para todo tipo de lectores, incluso para aquellos menos competentes, porque las síntesis argumentales, estructurales y estilísticas, y otros juicios estéticos y textuales, son un magnífico compendio del saber acumulado por Lope y sus congéneres. Buen ejemplo de ello son las síntesis y anotaciones de los sonetos 9, 17, 29, 61, 138 o 142. Para dejar constancia aquí, cito parcialmente el comentario del soneto 29, «Fue Troya desdichada y fue famosa», y la del famoso soneto 61, «ir y quedarse y, con quedar, partirse»:

[29] Comienza con este poema el conjunto de sonetos sobre Troya de las *Rimas*, que algunos críticos han relacionado con los amores entre Lope y Elena Osorio. [...] Sin embargo, muchos de estos textos, y el que nos ocupa el primero, son difíciles de relacionar con situaciones biográficas concretas. El presente compara la paradoja de

Troya con la voz lírica, pues ambas son célebres por sus desdichas. La ciudad asiática ocupa la primera estrofa; el yo lírico, la segunda. A su vez, el primer terceto continúa el razonamiento del segundo cuarteto, explicando cómo resulta en la práctica: cuando el amor del poeta fue correspondido y estuvo triunfante, no tuvo celebridad; esta solo la logró a través de *incendios* ('penas amorosas, sufrimientos amorosos'), lo mismo que sucedió con Troya. La cuarta estrofa expone la conclusión que atañe tanto a Troya como al yo lírico (p. 47),

[61] Estamos ante uno de los sonetos más felices y apreciados de Lope, como evidencia el número de manuscritos contemporáneos en que fue copiado. El modelo de sucesión de imágenes, que lleva a una definición condensada y explicada al final, le era muy querido y consistía en acumular hipérbolos y metáforas hasta llegar a un concepto final. El doble oxímoron transmite eficazmente las sensaciones contradictorias que experimenta el amante. Estas avanzan en el resto del soneto gracias a la anadiplosis con que comienza el v. 2 y la construcción paratáctica del todo, que enlaza una apabullante serie de metáforas que nos transmite a los lectores la sensación de un *crescendo* emocional coronado por el verso final (p. 79).

A mi juicio, esa forma de resumir o anotar es muy necesaria, porque los lectores y estudiantes actuales cada vez tienen mayores dificultades para advertir las conexiones semánticas y sintácticas de los textos, de manera que las síntesis de la edición les pueden servir como guía para tratar de analizar e interpretar lo leído. Al lector y filólogo expertos, las síntesis les facilitan la comprensión de algunos de los sonetos más sobresalientes de la historia de la literatura española en un estilo elegante y fluido. Por ello, la anotación no es solo un ejemplar modelo de acopio de

datos, conocimiento y erudición, sino de capacidad de expresión, algo que también debe distinguir a un filólogo, porque esa capacidad demuestra indirectamente sus dotes como lector e intérprete. Junto con estos rasgos, cabe destacar el equilibrio a la hora de suplementar las notas a pie de texto con las complementarias, que reconocen la labor de otros estudiosos que, con mayor o menor fortuna, hemos estudiado o aludido a versos y poemas de las *Rimas*.

En conclusión, Antonio Sánchez Jiménez y Fernando Rodríguez-Gallego han unido su bagaje y talento como filólo-

gos para ofrecernos una edición ejemplar, que cumple con los requisitos más exigentes de una edición filológica y anotada actual, y que es muy recomendable tanto para los lectores en general, por fijar el texto crítico más fidedigno de uno de los poemarios más trascendentes de la literatura española, como para un público especializado, por el rigor e inteligencia con las que se extraen y organizan reflexiones e ideas. Es más, ediciones de la altura de esta de las *Rimas* son con las que los historiadores de la literatura, y de la historia de la lengua en general, debemos trabajar y son, también, las que debemos aspirar a realizar.

CRISTINA SOMOLINOS MOLINA, COORD., *NARRAR LA GRIETA. ISAAC ROSA Y LOS IMAGINARIOS EMANCIPADORES EN LA ESPAÑA ACTUAL*, MADRID-FRANKFURT, IBEROAMERICANA-VERVUERT, 293 PP.

CLARA PABLO RUANO
Universidad de Alcalá

En ocasiones, tras la frialdad de un texto académico se esconde una historia de amor por las letras y la literatura. El pasado 29 de septiembre de 2021, quien escribe estas líneas acudió como oyente a un seminario sobre uno de los escritores que vertebran su tesis doctoral, Isaac Rosa (Sevilla, 1974). El evento tuvo lugar en la Universidad de Alcalá, sus conferenciantes eran los autores del presente volumen y su protagonista el propio Rosa, que esa tarde acudía como invitado a la conferencia inaugural del Máster en Estudios Literarios y Culturales Hispánicos de la citada institución. Los debates que se sucedieron alrededor de aquella mesa conformaron el germen de este libro, el cual, algunos meses después, terminó en manos de quien por entonces se limitó a tomar algunas notas y escuchar atenta las reflexiones planteadas durante las jornadas.

El volumen se abre con el prólogo de Isaac Rosa, articulado con los gratos agradecimientos a los autores de los artí-

culos, ponentes del mencionado seminario, a quienes se dirige en todo momento en una generosa segunda persona. Bien puede leerse este prólogo como un ejercicio de poética del sevillano, pues en estas líneas se percibe toda la esencia de su identidad narrativa: un finísimo sentido del humor, el cuestionamiento de su papel como escritor, el camino de ida y vuelta entre la escritura, la lectura y la relectura, o cómo la interpretación académica resulta esencial para la configuración conceptual de una obra. Estas palabras poseen un incalculable valor literario, pues las reflexiones de los investigadores reúnen un conjunto de las características que Rosa considera como las más importantes de su escritura (pp. 13-15), nociones hasta ahora sólo presentes en entrevistas y conferencias dispersas. Sin duda, la más importante y la semilla de su literatura es «la convicción de que la escritura, toda escritura, tiene consecuencia sobre el cuerpo social, más allá de las intenciones del autor» (p. 14).

Cristina Somolinos establece, en la introducción, las líneas temáticas del volumen, que discurren desde los aspectos de carácter formal a la importancia de ciertos temas (la memoria del franquismo, los conflictos sociales...), y señala como objetivo central de la obra el avance en el estudio de la figura de Isaac Rosa desde una óptica académica, para contribuir así a la profundización en el conocimiento de uno de los autores fundamentales de la literatura española contemporánea.

Mélanie Valle Detry abre este conjunto de artículos centrándose en la reflexión sobre uno de los conceptos esenciales de la poética de Rosa (enunciado, además, por él mismo en el prólogo): cómo el declarado carácter crítico de su literatura puede determinar, incluso delimitar, la interpretación de su narrativa. Valle Detry enuncia que la evidente voluntad crítica que destila el narrador en las primeras novelas de Rosa propicia una marcada incomodidad en el lector al traicionar el *pacto de lectura* desde los inicios de cualquiera de sus narraciones, tanto las cortas como las extensas. Rosa fuerza la perspectiva crítica de su obra al buscar de manera explícita que se dirija la mirada hacia lo que no se quiere observar, ya que sus narraciones no discurren por los derroteros inicialmente imaginados. Detry estudia de forma pormenorizada el aparato estilístico mediante el que se construye la citada tensión entre voluntad diegética y recepción. Se centra en el empleo de la ironía como mecanismo de extrañamiento, exclusivamente, y por motivos de espacio, en los artículos de prensa del autor. No obstante, y aunque bien podrían aplicarse las acertadísimas reflexiones de Detry sobre el humor a la totalidad de la narrativa del sevillano, las conclusiones

de la investigadora resultan esenciales para el estudio general de la obra de Rosa. El artículo defiende que el formato breve fomenta que «la tensión incómoda entre lectura crítica y dirigismo [...] se ve consecuentemente reducida» (p. 41). Esto permite establecer diferencias entre su obra de formato extenso y su narrativa breve, y supone, por tanto, una aportación sustancial de la investigadora francesa.

Las reflexiones de Violeta Ros se organizan en torno a las primeras novelas del escritor, desde *La malamemoria* (1999) a *Buscando a Franco (novela por entregas)* (2018) que la investigadora considera como un conjunto. Este punto de partida legitima académicamente la división en etapas en su narrativa, ya aventurada en alguna entrevista al escritor, como la publicada por el profesor Fernando Larraz en *Puentes de crítica literaria y cultural* en 2014. Esta noción resulta fundamental para el objetivo que plantea el artículo, justificar cómo cada una de estas cuatro novelas puede vincularse a una fase en la construcción de la llamada memoria democrática, las cuales se relacionan con tres preocupaciones específicas vinculadas al concepto de memoria (pp. 49- 50). Ros sostiene la existencia de este proceso argumentando, además, que cada uno de los momentos de esta secuencia posee unas herramientas retóricas específicas basadas en la mayor o menor cercanía del foco diegético a los hechos narrados, analizadas específicamente en estas páginas. Esto permite validar, por tanto, otro de los rasgos por antonomasia de la escritura del sevillano, la perpetua vinculación entre el fondo y la forma. El complejo análisis de Ros se completa al relacionar la construcción de esta secuencia y su materialización dialéctica con el momento en

que estas novelas se gestaron y vieron la luz («es muy significativo que la primera novela de Isaac Rosa, *La malamemoria*, fuera publicada en 1999, cuando el rumor de los primeros procesos de exhumaciones de fosas comunes, ya en democracia, empezaba a resonar en algunos periódicos», p. 51).

El punto de partida del trabajo de Javier Sánchez Zapatero es novedoso. Pocos investigadores han apreciado el valor de *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* más allá de considerarla la reedición de una novela de juventud en un sello editorial prestigioso tras el éxito de *El vano ayer*, y pocos han incidido en la inteligencia y en la entidad literaria de la obra por sí misma. Sánchez Zapatero enfatiza la labor de auto-relectura llevada a cabo por Rosa, quien realiza en la novela una pirueta formal y conceptual al reírse por partida doble de sí mismo: de su estilo narrativo y de su interpretación del pasado, aún inocente y carente de voluntad crítica. La novela ha sido ampliamente abordada desde un punto de vista semántico y temático, ya que nos sitúa ante la reflexión sobre la perspectiva desde la que se construye y se reelabora la memoria del franquismo. No obstante, la propuesta de Sánchez Zapatero resulta innovadora, ya que analiza de manera pormenorizada todos los tipos de transtextualidad enunciados en el célebre manual de Gérard Genette (*Palimpsestos. La literatura en segundo grado*). Se subraya, así pues, que la obra ha de entenderse, más allá de su valor histórico-literario, desde las relaciones que se plantean entre los dos textos (y, por ende, las dos modalidades diegéticas) que articulan la novela. Este análisis subraya cómo la interpretación y la construcción de la memoria histórica lleva aparejado un

proceso de configuración discursiva, y, tal como mencionara Violeta Ros unas páginas atrás, cómo en la narrativa de Isaac Rosa resulta inevitable la identificación entre el fondo y la forma. En el caso de *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*, la complejidad de relaciones transtextuales constituye, metafóricamente, la complejidad de los vínculos entre el pasado y el presente.

El artículo del profesor David Becerra, uno de los mayores expertos en la figura de Rosa, versa sobre *El vano ayer*. Argumenta que el final abierto de la novela permite que ésta constituya un catálogo de los diversos modos en que se ha leído el franquismo durante la Transición, y, por ende, de cómo la literatura ha formalizado dichas perspectivas. Becerra Mayor identifica una primera lectura, de corte idealizador, «despolitizada y deshistorizada del conflicto, invitando a mantener una visión complaciente con su pasado» (p. 80); una segunda, la denominada en la novela «franquismo de vodevil» (p. 81), que representa este periodo histórico como una comedia de enredo; y una tercera, aquella que hace desaparecer por completo en las ficciones a cualquier enemigo del sistema autócrata franquista. Señala, además, la importancia de otra tendencia narrativa, la de las ficciones basadas en el ejercicio de borrado del Partido Comunista. Becerra Mayor sostiene que Rosa plantea *El vano ayer* como un intento de construir una novela que supere estas lecturas, pero, de nuevo, fracasa al dejar el final abierto.

El investigador repasa en su propuesta los posibles sentidos de este final, desde una interpretación filosófica a las perspectivas ofrecidas por la teoría de la

literatura. El caso de la novela de Rosa es complejo, pues el carácter inconcluso de la trama supone una decisión consciente del autor, lo cual constituye un ejercicio de compromiso en sí mismo. En palabras de Becerra Mayor, «el objeto de su compromiso pasa por desvelar la realidad que las palabras -siempre ideológicas- opacan» (p. 85). En este sentido, se subraya la figura del lector de la novela en marcha, (recurso también presente en ¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!), que es quien exige al autor un relato diferente al que se encuentra en las anteriores lecturas del franquismo. Becerra concluye que llevar a cabo este nuevo discurso es imposible, argumentando tal imposibilidad a partir del concepto lacaniano de *lo real*.

El trabajo de Ángela Fernández tiene un original arranque, el prólogo que Isaac Rosa dedica a la novela *Amianto*, de Alberto Prunetti. En estas páginas, el autor desarrolla una exacerbada defensa del discurso de clase, que, según Fernández, vertebraba la totalidad de la obra del escritor sevillano (lo que la autora denominará en p. 94 *frecuencia obrera*), adquiriendo diversas formas genéricas y técnicas narrativas. La investigadora analizará el modo en que se desarrollan dos ejes de interés del debate obrero (el estatuto de lo laboral y los modos de organización) en tres novelas del autor, *La mano invisible*, *La habitación oscura* y *Tu futuro empieza aquí*. Esta última corresponde a una elección muy original, ya que se trata de una novela gráfica orientada al público adolescente, apenas mencionada en los estudios académicos sobre Isaac Rosa.

En cuanto al primer eje de interés, el estatuto de lo laboral, Ángela Fernández parte de la afirmación de que los elementos

de opresión obrera no han desaparecido, sino que se han transformado adquiriendo nuevas formas de existencia, y analiza pormenorizadamente en las tres novelas citadas cómo «el sistema mantiene intacta la explotación y la venta de trabajo de los obreros y obreras» (p. 96). Con respecto a la segunda noción propuesta, los modos de organización, la investigadora retoma una cuestión planteada por la escritora Belén Gopegui en 2013, la dificultad de encontrar «antagonismos victoriosos» (p. 103), es decir, alternativas políticas, vitales y culturales a las presentes, que sólo se pueden lograr mediante una lucha obrera que, de acuerdo con Fernández, sigue aún existiendo. Se analiza, por tanto, cómo se muestran estas alternativas en las tres novelas de Rosa, de modo que la narrativa legitima sus posibilidades de existencia más allá de la ficción.

En línea con el artículo de Ángela Fernández, Katka Jansson centra también su estudio en el ámbito del trabajo, en concreto en la narrativa sobre el mundo laboral o, como ella misma denominará, el *trabajismo*. Esta investigadora parte de que el relato del mundo del trabajo en la novela española es superficial, alejado de la realidad y de la verdadera precariedad laboral de la mayoría de las personas. Según Jansson, el trabajo como eje central de la vida y las problemáticas que de él se derivan ocupan un papel central en la narrativa de Rosa. Toma como punto de partida las preguntas que sirven como planteamiento a las novelas en que se abordan estos temas, y construye a partir de ellas un andamiaje filosófico que justifica y legitima la necesidad de estas cuestiones. Así, a partir de la pregunta que constituye el planteamiento de *La mano invisible* (¿por qué trabajamos?), Jansson

realiza un completo recorrido sobre los fundamentos filosóficos del trabajo como ideología, mencionando también ejemplos de algunos relatos y de otras novelas, especialmente *La habitación oscura*.

Cristina Somolinos, antóloga de este volumen, centra su estudio en el tema de la vivienda y sus problemáticas derivadas: el acceso a un alquiler o una propiedad inmobiliaria, el regreso al hogar familiar, la obligatoriedad de compartir piso impuesta por la precariedad laboral y económica, la transformación de los barrios y la gentrificación o la desarticulación del tejido vecinal. La investigadora recorre la narrativa de Isaac Rosa (las novelas, los relatos y su única novela gráfica, *Aquí vivió: historia de un desahucio*) y realiza una completísima descripción de fragmentos y escenas de las obras en que se han planteado de manera precisa estas cuestiones espinosas, señalando, además, las técnicas narrativas y los códigos literarios empleados para invitar al lector a reflexionar. El estudio de Somolinos trasciende lo literario, pues la mención de cada episodio se vincula al acontecimiento político, económico y social que permite contextualizarlo. Asimismo, Somolinos lleva a cabo este recorrido teórico vinculando la obra de Rosa con otras novelas y películas que han tratado también la problemática de la vivienda, situando la narrativa del sevillano en su contexto cultural, y demostrando así que se trata de una de las preocupaciones temáticas esenciales de la ficción española contemporánea.

Amélie Florenchie firma un artículo de destacable originalidad, ya que no existen estudios en la bibliografía académica sobre Isaac Rosa que traten específicamente la presencia de la sexualidad.

Se trata de un aspecto apenas presente de forma directa en la novelística del sevillano, y que, sin embargo, constituye el eje diegético de *La habitación oscura*. Florenchie justifica que la marcada importancia de lo corporal en la novela funciona como una metáfora de varias ideas presentes en la obra. Mediante un exhaustivo análisis textual de los fragmentos de mayor carga erótica, la investigadora señala que los capítulos se corresponden con la evolución de la vida sexual del grupo (de la pasión de la juventud al progresivo agotamiento de la vida adulta), y, a su vez, los hábitos eróticos se vinculan con el cambio en el pensamiento social y de clase (de lo colectivo, la vehemencia y la esperanza a lo individual, el hastío, la inacción). La reactivación de la presencia del sexo en la novela mediante las grabaciones realizadas por los *hackers* se relaciona con el inicio de la participación en una acción colectiva de protesta en la que se implican sus protagonistas.

Isabel Araújo realiza, al igual que Somolinos, un ensayo de tipo teórico-práctico. A partir de seis relatos de la antología *Tiza roja* protagonizados por mujeres trabajadoras, reflexiona sobre la condición de Isaac Rosa como escritor feminista y de clase. Para ello, comienza por repasar desde el punto de vista teórico los conceptos de feminismo y de conciencia de clase, subrayando especialmente las teorías de aquellas académicas que han trabajado con la unión de ambos (Clara Zetkin, Angela Davis y Nancy Fraser). En la segunda parte del artículo, Araújo vincula las ideas manejadas en la primera con los cuentos escogidos, e ilustra con escenas de estos relatos los conflictos que plantean las teorías feministas y algunos de los temas principales reivindicados

por ellas, como el derecho a la conciliación laboral y familiar, la necesidad de comprensión y apoyo mutuo entre mujeres, la sororidad, o la invisibilización de los trabajos realizados habitualmente por el género femenino.

De enorme actualidad es el estudio de Ana Gustrán, centrado en las referencias a las nuevas tecnologías presentes en algunos relatos de Isaac Rosa, que nos permiten reflexionar sobre el concepto de pantalla como metáfora de «la falta de neutralidad de estos medios y de sus formas, así como su enorme poder tanto en términos económicos como ideológicos» (p. 179). A partir de las acepciones de la palabra *pantalla* (un artefacto que, además de para mostrar, puede utilizarse para ocultar), la investigadora estudia cómo los dos significados permiten una lectura ideológica y económica, y en qué relatos puede interpretarse cada uno de estos sentidos.

Maura Rossi analiza el modo en que los cuentos de *Tiza roja* permiten caracterizar al sujeto por antonomasia de la España contemporánea, un sujeto en crisis a causa de la crisis. En su artículo, de escritura compleja y excesivas notas a pie de página, señala que la brevedad de los relatos define a este ser. Se trata de una persona individualista, cansada del compromiso colectivo y con nula capacidad para la solidaridad, y de hipócrita identidad configurada por lo digital. Sin embargo, el dibujo de este *hiper personaje* puede leerse como un medio para suscitar reflexión, para «convertir los sujetos imaginarios en imaginativos» (p. 202) y subvertir su propio relato.

María Ayete, otra de las especialistas que más ha trabajado la obra de Isaac

Rosa, reflexiona sobre la influencia de la ideología en las relaciones amorosas, premisa de *Feliz final*. Ayete plantea una lectura de la novela de corte filosófico al recuperar el concepto de yo-soy de Juan Carlos Rodríguez (y la libertad como motivo principal que deriva de esta idea), y plantea cómo la cuestión más importante que propone el texto puede leerse desde esta noción: si el individuo no puede escapar de la configuración ideológica del yo, la libertad de elección se encuentra, por tanto, determinada por la ideología. A partir del análisis de fragmentos del texto escogidos con gran coherencia, Ayete sostiene que los personajes de *Feliz final* se encuentran prisioneros en esta falsa sensación de libertad, cautivos en lo que la investigadora denominará, con acierto, la estafa del yo-soy. Menciona, asimismo, que la novela profundiza en la lucha de las dos grandes configuraciones amorosas de nuestro momento, la contradictoria pugna entre el amor romántico que prolifera en las ficciones y el erotismo libre fruto del yo-soy y la libertad de elección que lo caracteriza.

Ângela Fernandes se ocupa también de *Feliz final*, centrándose en esta ocasión en sus mecanismos de construcción diegética. El artículo aborda uno de los aspectos que convierten a la novela en una de las cumbres de la narrativa española reciente, la brillante representación del mundo interior de unos personajes que se encuentran en un doloroso proceso emocional y logístico. Fernandes repasa el conjunto de recursos textuales que Rosa pone en juego para configurar el discurso homodiegético que articula la obra, lo que le permite ahondar en las posibilidades reales de la literatura para plasmar la subjetividad. La investigadora se detiene

en los versos de Eugénio de Andrade que salpican los paratextos de la novela, y en el valor que posee en ocasiones la palabra de otros para la búsqueda de la representación del yo.

Albert Jornet Somoza se interesa por una de las facetas de la carrera de Isaac Rosa que más visibilidad pública le otorga, su labor de articulista. Parte de una afirmación que no es exclusiva de la escritura de Rosa, la mediatización que supone todo acto narrativo y las posibilidades interpretativas que implica, en consecuencia, el acto de narrar, especialmente cuando ciertos discursos llegan a legitimarse como dominantes. Jornet estudia el modo en que Rosa elabora esa mediatización en sus artículos de prensa. Para ello, subraya dos eventos de la historia española reciente que, según el investigador, determinan la forma de los intelectuales contemporáneos de leer y escribir sobre la realidad, el 11-M y la transición democrática. Sostiene, con gran acierto, que estos dos hechos históricos, sumados al ascenso del valor social de las redes como campo de cultivo de la opinión pública, han transformado la figura del intelectual y la función del oficio de escribir, convirtiendo los géneros periodísticos de opinión en un ejercicio de argumentación más que en un espacio de desarrollo del pensamiento. Así pues, Jornet Somoza completa un exhaustivo estudio de los recursos literarios y discursivos que emplea Rosa para poner en juego la expresión de su opinión como intelectual, en un contexto, como veíamos, de transformación de la función de esta figura.

Los últimos capítulos de la monografía coordinada por Cristina Somolinos parecen haberse seleccionado buscando

una circularidad temática que recuerda, incluso, los complejos andamiajes diegéticos armados por Rosa en sus novelas. En efecto, uno de los aspectos más interesantes del volumen es su estructura, que podríamos calificar como circular, ya que el libro se abre y se cierra con la voz de su protagonista en distintos formatos. Si el prólogo firmado por el escritor inaugura esta antología, los dos últimos capítulos nos ofrecen la voz del autor Rosa en formato epistolar y encauzada en una entrevista. Bénédicte Vauthier organiza y comenta un intercambio de correos electrónicos con Isaac Rosa que nos ofrecen un conjunto de reflexiones sobre una de sus facetas menos conocidas (y no por ello menos ejercidas), la de prologuista de novelas de algunos escritores contemporáneos.

Los prólogos de los libros de Isaac Rosa, como se puede también comprobar en este volumen y como señala Vauthier, poseen un importante valor programático. La investigadora reproduce en estas páginas el cuestionario enviado a Isaac Rosa para la realización de un trabajo de investigación, centrado, precisamente, en su labor de prologuista. Las respuestas «crudas», sin el análisis elaborado por ella en la correspondiente publicación, ofrecen una radiografía que revela aspectos como la relación del sevillano con el mercado editorial, el vínculo con sus lectores, la complejidad del proceso de creación o su opinión sobre el prólogo como género literario. Vauthier lleva a cabo, asimismo, una utilísima nómina de todos los libros en los que Rosa ha realizado este ejercicio ensayístico-literario.

Finalmente, David Becerra y María Ayete firman una completa entrevista aca-

démica al autor centrada en la noción de *conflicto*, concepto que vertebra la narrativa del escritor tanto desde el punto de vista formal como semántico. Las cuestiones de Ayete y Becerra Mayor recorren la bibliografía completa de Rosa, cuyas respuestas convierten el texto en un ejercicio de poética similar al que tiene lugar en el prólogo de este ensayo. Uno de los aspectos más notables de la entrevista es la mención a su última novela, *Lugar seguro*, de la que apenas existe bibliografía académica debido a su reciente publicación.

Cristina Somolinos ha realizado una notable labor como coordinadora de un volumen que ya resulta esencial para

la profundización en la obra de Isaac Rosa. En primer lugar, porque sus artículos abordan la totalidad de la bibliografía del escritor, y no exclusivamente sus obras extensas y sus relatos, aspectos más trabajados por la crítica. En segundo lugar, porque compila las propuestas de algunos de los mejores conocedores de la obra de Rosa, que abordan su obra no sólo desde la óptica de lo literario, sino también de lo político y lo social. La calidad y la brillantez de las reflexiones contenidas en estas páginas convierten este libro en indispensable para el estudio académico de Isaac Rosa, a la par de legitimar al escritor como una de las figuras centrales de la narrativa española contemporánea.

LUIS ALBERTO DE CUENCA, *EL REINO BLANCO*, EDICIÓN DE PABLO NÚÑEZ DÍAZ, MADRID, REINO DE CORDELIA, 2024, 262 PP.

LUIS MIGUEL SUÁREZ MARTÍNEZ
IES Río Órbigo

«La Biblioteca de Luis Alberto de Cuenca» de Reino de Cordelia alcanza su tomo 11 correspondiente a *El reino blanco* (2010), poemario de transición hacia el último ciclo del autor, que algunos estudiosos han denominado «de senectud». En este caso, la edición está al cuidado de Pablo Núñez Díaz. El volumen se abre con un estudio introductorio titulado «Luis Alberto de Cuenca, de la tradición clásica a la historia» (pp. 11-32). El punto de partida es naturalmente la división de la trayectoria luisalbertiana entre la poesía hermética de sus libros juveniles y la línea clara que inicia en los años ochenta y en la que se inserta *El reino blanco*. De ahí que se establezcan los rasgos esenciales de esa línea clara en el apartado «Una claridad compleja» (pp. 13-17). La clave de esta nueva estética, según explica el editor, no está tanto en una mera simplificación estilística sino en la existencia de un doble plano significativo en el poema: el significado inmediato o literal, fácilmente accesible para cualquier lector; y el plano

intertextual, que vincula el poema con la tradición literaria y ensancha su significado, y que resulta accesible solo al lector culto. Esta claridad compleja se ejemplifica con tres composiciones del libro, en las que la inspiración clásica enriquece su significado sin entorpecer la comprensión literal del texto ni otros valores estéticos como el humor o la emoción (pp. 16-17). En cualquier caso, esta impronta grecolatina es solo una de las múltiples y variadas tradiciones del culturalismo que, como el resto de su poesía, inspira *El reino blanco*.

«Un reino propio» (pp. 18-20) se adentra en el poemario analizando su estructura y sus claves significativas, presentes ya en los propios lemas (de manera especial en el de Schwob, del que toma el sintagma que da título al libro), y señalando desde el comienzo la existencia en él de todos los rasgos fundamentales de su línea clara. Con el rótulo «El precio de la esperanza» (pp. 21-24) quiere subrayar el profesor Núñez una de las claves

temáticas de la obra y del mundo poético del autor: la concepción de la vida como lucha, que «consiste en aceptar sabiamente lo trágico para, a partir de su ascensión, abrirse a la conciencia gozosa del existir y a la pasión renovada. [...] A quien lucha le aguarda la esperanza» (p. 21). Lo que supone enfrentarse al dolor, el sufrimiento y la muerte. En «una poesía narrativa» (pp. 24-26) se aborda otra característica esencial de la línea clara que tiene su reflejo en *El reino blanco*, ya desde la primera sección donde el poeta da cuenta de diversos «Sueños» en los que el humor, la melancolía y el absurdo se entremezclan.

Por último, en «La historia en *El reino blanco*: Alemania, años 30» (pp. 26-31) se examina la vinculación de la poesía luisalbertiana con la historia. Para ello se parte de algunas ideas expresadas por el poeta en su discurso de ingreso en la Academia de la Historia —como advierte el profesor Núñez (p. 26), no deja de ser un poco paradójico que pertenezca a dicha institución desde 2011 y aún no sea académico de la Lengua a pesar de sus indiscutibles méritos tanto en su condición de poeta como de filólogo—, en concreto en la distinción aristotélica entre poesía e historia que él mismo asume como válida. La historia entrará a formar parte, así, de la experiencia poetizada. El análisis de un poema de *El reino blanco*, «Berlín, otoño de 1938», ambientado en la época del nazismo, puede servir para confirmar este aserto.

Sigue a continuación el poemario, formado por noventa textos y diez secciones, que solo en ocasiones presentan unidad temática —por ejemplo, «Sueños» (pp. 81-105) o «Puertas y paisajes» (pp. 41-53)—, pues en otras la unidad viene mar-

cada por cuestiones métricas —«Quince haikus asonantados y cinco seguidillas fetichistas» (pp. 108-128)— o por el destinatario de las composiciones —«Tríptico de Foxá» (pp. 129-136)—. Ciertamente el lector encontrará en *El reino blanco*, como ha advertido el editor en el estudio introductorio, todas las características de la «línea clara» y también textos tan significativos como «Shakespeare y Rita» (p. 169-170), «El cuervo» (pp. 193-199) y «Paseo vespertino» (p. 227-228), además de los atisbos de un nuevo tema esencial en sus últimos libros, la vejez, —«Carta a los Reyes Magos» (p. 203-204)— o el diálogo interno con su poesía anterior —«En la tumba de Joker» (p.179- 180)— en una suerte de *intratextualidad* también creciente en sus posteriores obras.

Se añaden luego unas «Notas a los poemas» (pp. 231-234), en general breves y circunscritas sobre todo a la aclaración de referentes textuales, y un apartado —«Esta edición» (pp. 235-251)— sobre las cuestiones ecdóticas. En ella se traza una completa «historia del texto» (pp. 237-241), que contempla los adelantos de los poemas —por ejemplo, en cuadernillos como «Puertas y pasajes»—, las dos ediciones exentas —como advierte Núñez, la segunda edición aparecida en el mismo año (2010) que la *princeps* ha pasado prácticamente desapercibida—, las dos últimas entregas -quinta (2019) y sexta (2021)- de *Los mundos y los días* (título de su obra reunida) y diversas antologías preparadas por el autor o en las que él mismo ha supervisado el texto... En la fijación de este, casi siempre se sigue la última versión, es decir, las mencionadas últimas ediciones de su poesía reunida. Además de las variantes (pp. 243-247) —no muy numerosas ni, en general, dema-

siado significativas —, se incluyen en este apartado textual unas «Notas explicativas» (pp. 248-251), en las que se justifican y explican las lecturas adoptadas cuando estas se apartan de *Los mundos y los días* (quizás la más significativa es la recuperación del poema «Cadena perpetua» (p. 229), que aparecía en la *princeps* pero que desapareció de su obra reunida quizás por un simple error informático o descuido en la maquetación). El volumen se cierra con la pertinente «Bibliografía» (pp. 253-262).

En definitiva, se incorpora a la “Biblioteca de Luis Alberto de Cuenca” el último libro incluido por el autor hasta el momento en *Los mundos y los días* y se ofrece de él la primera edición crítica exhaustiva —la incluida, por ejemplo, en *El triunfo de estar vivos (Obra poética 1996-2012)* aparecida de forma casi simultánea en la prestigiosa editorial Cátedra no ofrece un cotejo de variantes completo —, lo que la convierte en referencia imprescindible para el estudioso de la obra luisalbertiana.

FACUNDO GIMÉNEZ, *LA LÍNEA CLARA. LA POESÍA DE LUIS ALBERTO DE CUENCA*, SEVILLA, RENACIMIENTO, 2022, 209 PP.

LUIS MIGUEL SUÁREZ MARTÍNEZ
IES Río Órbigo

Facundo Giménez, profesor de Literatura española en la Universidad Nacional del Mar del Plata, ha consagrado una parte importante de su labor investigadora a la poesía de Luis Alberto de Cuenca, objeto también de su tesis doctoral. Los resultados de esa línea investigadora en buena medida se sintetizan ahora en el libro *La línea clara. La poesía de Luis Alberto de Cuenca* (Sevilla, Renacimiento, 2022). En el prefacio (pp. 9-12) señala el autor el objetivo de su estudio: «este libro se ha propuesto demarcar un espacio histórico en el que dicha etiqueta [“línea clara”] surge, se acomoda y prospera hasta cristalizarse en el lenguaje de la crítica» (p.11). Igualmente, se adelantan algunas de las características esenciales que definen esta corriente estética: síntesis de clasicismo y posmodernidad; propósito de acercarse a la poesía de la experiencia y a la vez de singularizarse frente a ella...

El estudio se divide en dos partes: «La línea clara: una prehistoria» y «La lí-

nea clara y Luis Alberto de Cuenca». En la primera, en nueve breves capítulos se analizan de manera muy sintética las primeras entregas de Luis Alberto de Cuenca y el contexto histórico, cultural y poético en el que surgen. Como resulta inevitable, se parte de la celeberrima antología de Castellet *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) (pp. 17-23), antes de examinar muy sucintamente los poemarios iniciales del autor, *Los retratos* (1971) y *Elsinore* (1972) (pp. 24-29). A continuación, se incide en tres vertientes de la poesía novísima en la que aquellos se incluyen: la nueva sensibilidad de los jóvenes poetas educados en una cultura popular ligada a los medios de comunicación de masas –«Poesía y Mass Media» (pp. 30-38)–, su marcada oposición a la poesía social –«Una estética antiverista» (pp. 39-43)– y los nuevos modelos literarios en que se inspiran –“Para otra poesía, otra tradición” (pp. 44-50)–.

Los dos siguientes epígrafes –«Después de Franco el silencio» (pp. 51-

58) y «El desencanto: del escolio a la *necrofilia*» (pp. 59-67) —, abordan el periodo de la transición, en el que la estética novísima entra en declive y De Cuenca tras un largo silencio publica su tercer poemario *Scholia* (1978) y el cuadernillo *Necrofilia* (1983), que no se considera, al contrario de lo que postulan críticos como Lanz, englobado en la nueva línea del poeta. Se consagra también un apartado al periodo de la «movida madrileña», cuyas claves culturales se analizan de manera sucinta y en la que se otorga cierto papel a la figura del poeta, que ejerce por entonces de letrista de la «Orquesta Mondragón». Esta experiencia, según Giménez, y siguiendo a Carlos Iglesias, resultará decisiva para el cambio de rumbo de su obra poética, pues en estas letras se adelantan ya muchos motivos que luego aparecerán en sus versos de línea clara.

Se cierra este apresurado recorrido por la primera etapa del poeta, con el análisis de su presencia en las antologías generacionales más relevantes aparecidas entre 1971-1982. Dicho análisis concluye que su escasa participación en estas —solo está presente en tres de las siete— le otorgan una posición en el panorama poético del momento, si no marginal al menos sí «lateral o periférico y, además, por motivos generacionales, tardío» (p. 81). Hubiese sido interesante detenerse algo, por ejemplo, sobre los motivos que explican su ausencia de alguna de ellas — caso de la de García Martín, quien muestra abiertamente ya en el prólogo su hostilidad hacia la poética de Cuenca — u otorgando un valor más cualitativo a su presencia en otras — *Joven poesía española* y *Florilegium* —. Tal vez de ese modo quedaría más matizada esa posición «marginal».

La segunda parte, «La línea clara y Luis Alberto de Cuenca» (pp. 89-176), constituye el núcleo de las aportaciones críticas del profesor Giménez. Dividida asimismo en nueve breves capítulos, analiza el periodo comprendido desde *La Caja de plata* (1985) hasta la actualidad, esto es, la línea estética a la que alude el título y en la que el poeta encuentra su voz personal. El recorrido se abre con una sucinta aproximación al libro fundacional, *La caja de plata* (pp. 89-96), que supone, en palabras del crítico, un «giro copernicano» (p. 89) en su trayectoria, puesto que a los planteamientos de novedad y de ruptura de su etapa novísima ahora «le opone el de continuidad y tradición, estableciendo una conexión con la generación poética del medio siglo» (p. 90). Ciertamente es que este concepto de tradición, aunque sea quizás mayoritariamente aceptado, no deja de resultar bastante restrictivo, al identificarse con una determinada corriente (la ruptura tiene también su propia tradición, que en algunos aspectos incluso puede remontarse hasta la literatura grecolatina, tan decisiva en la poesía de Luis Alberto de Cuenca).

El segundo epígrafe se titula «Luis Alberto de Cuenca y la poesía de la experiencia» (pp. 97-107). Para Giménez, su adscripción a dicha tendencia «no deja ser compleja, cuando no ambigua» (p. 104), pues, aunque comparte con ella ciertos rasgos estéticos —sobre todo frente a la denominada «poesía de la diferencia»—, se aparta de los planteamientos ideológicos del grupo de la otra sentimentalidad (pp. 104-106). No cabe duda de que el grupo granadino desempeña un papel relevante en la configuración de la poesía de la experiencia, pero, por otra parte, es cierto que en esta corriente acaban convergiendo poetas y grupos diversos,

cuya concepción ética e ideológica no es uniforme.

«Una poesía urbana» (pp. 108-115) incide en una de las características más distintivas de la nueva lírica y también de la del poeta madrileño. Se dedica asimismo un capítulo específico al año 1996 (pp. 116-125), pues, a juicio de Giménez, resulta «clave en la consolidación de su poesía» (p. 116). Las circunstancias que, a su juicio, le otorgan especial relevancia son: el cambio de sello editorial en busca de una mayor difusión; la aparición de la primera edición crítica de su obra en la prestigiosa editorial Cátedra —el volumen apareció, en realidad, diez años después, como se recoge correctamente en la bibliografía (p. 194)—; su nombramiento como director de Biblioteca Nacional, que abrirá un periodo de desempeño de responsabilidades políticas; y, por último, en el contexto literario, la consolidación de la poesía de la experiencia como corriente predominante. Entre otros detalles destacados, se señala igualmente que el rótulo «línea clara» obedece a una necesidad de diferenciarse de la poesía de la experiencia. No obstante, hay que recordar que este marbete fue acuñado por el crítico García Martín y asumido luego por el propio poeta, y a veces usado por la crítica de forma más general como sinónimo de «poesía figurativa» o «realista», y, por ende, de «poesía de la experiencia».

De las diferencias con esta se trata en «La línea clara y el vitalismo» (pp. 126-138). Esta divergencia —y, de algún modo, su complementariedad— radicaría «en cierta focalización en el dispositivo retórico» (p. 126), lo que viene a cuestionar la conocida fórmula de García Posada «del culturalismo a la vida» para sintetizar la

evolución de la lírica española después de la etapa novísima, pues en nuestro poeta ambos términos no resultan antagónicos. Más que por ser reflejo de una experiencia literaria sus versos, según Giménez, se caracterizan por «una literaturización de lo cotidiano» y por «la explicitación del carácter literario de los textos» (p. 135), fórmula a la que, por cierto, tampoco son ajenos algunos poetas de la experiencia.

En «La línea clara entre la posmodernidad y el clasicismo» (pp. 139-150) se trata sobre estos dos ingredientes tan significativos en De Cuenca. Se esbozan aquí algunos de los rasgos que definen ambos conceptos —cuya interpretación, por lo demás, dista de ser uniforme— y se analiza el modo en que la crítica los ha aplicado a la poesía de nuestro autor. Por su parte, «El problema de la doble filiación» (pp. 151-155) aborda el tema de la existencia de una marcada oposición entre el hermetismo de su etapa novísima y la claridad de su obra a partir de *La caja de plata*. La «línea clara», según Giménez, viene a solucionar esa aparente discordancia, no siempre bien calibrada por la crítica, en su opinión (pp. 151-152). Su hilo argumentativo, no obstante, resulta en este punto a veces algo impreciso. De cualquier modo, si bien resulta visible el cambio de actitud del poeta respecto a su primera etapa, parece que la voluntad de «borramiento del pasado novísimo» (p. 153) es más acusado en los años ochenta que a partir de los noventa.

A su poesía última se dedican los capítulos, «Una línea clara, una línea oscura» (pp. 156-164) y «Una línea clara cada vez más oscura: la poesía de *senectute* de Luis Alberto de Cuenca (2010-2018)» (pp. 165-176). Esta etapa se caracteriza por la «diver-

sificación de la obra luisalbertiana» (p. 156) —entendiendo por esto el establecimiento de puentes con sus primeros poemarios, que empiezan a reeditarse completos con el resto de su obra a partir de entonces— y por un tono sombrío acorde con su temática, la reflexión sobre la vejez y la muerte. Quizás resulte discutible incluir entre las líneas «temáticas poco exploradas hasta ahora, por la línea clara» (p. 165) la muerte y los sueños, aunque ciertamente puedan señalarse matices diversos en su tratamiento a lo largo de los distintos poemarios. En cualquier caso, para Giménez esta poesía de vejez «no hará más que acentuar una dimensión histórica de su obra, demostrando por un lado, la estabilidad de la operación crítica de la “línea clara” y, por otro, quizás también su agotamiento» (p. 176).

Se cierra el estudio con «Una nota final: las tradiciones de Luis Alberto

de Cuenca» (pp. 177-187) y las pertinentes «Referencias bibliográficas» (pp. 189-209). Partiendo de los postulados críticos de Eliot, Borges y otros autores, Giménez subraya en el apartado final la dimensión activa —es decir, renovadora— que la tradición tiene en la «línea clara» de nuestro poeta, en la que convergen muy diversas —incluso aparentemente opuestas— tradiciones, que aquí solo quedan apuntadas de forma sucinta. Tal vez no hubiera dejado de resultar interesante un análisis algo más extenso de este punto, conectado con un aspecto tan esencial de su poesía como es el culturalismo. Entre otras cuestiones susceptibles de análisis estaría, por ejemplo, lo que esta convergencia de tradiciones diversas tiene, por un lado, de característica generacional y, por otro, de rasgo distintivo del poeta; o también los modelos literarios concretos con los que podría relacionarse esta actitud integradora de las distintas tradiciones.

ANTOLOGÍA POÉTICA PERSONAL

(COORDINADOR JUAN MATAS CABALLERO)

Lectura y Signo, 19 (2024)

**ANTOLOGÍA POÉTICA PERSONAL DE *LECTURA Y SIGNO* (2007-2023) EN
HOMENAJE AL PROFESOR JOSÉ MARÍA BALCELLS**

El equipo editorial de la revista *Lectura y Signo* ha querido homenajear a uno de sus fundadores, el profesor José María Balcells, seleccionando un poema de cada uno los dieciséis de poetas que han colaborado desinteresadamente en la publicación desde el número 2, del año 2007, hasta el número 18, de diciembre de 2023: Jaime Siles, Luis Alberto de Cuenca, José Corredor-Matheos, José Manuel Caballero Bonald, Juana Castro, Manuel Mantero, José María Micó, Juan Antonio González Iglesias, Lucía Megías, Rafael Ballesteros, Álvaro Salvador, María Ángeles Pérez López, Javier Lostalé, Antonio Colinas, Manuel Gahete Jurado y Alfons Cervera.

Los textos de los poemas se corresponden con las versiones aparecidas en el número de *Lectura y Signo* consignado a pie de página.

Consejo de redacción de *Lectura y Signo*

*Jaime Siles, «Marina»**

Una antorcha es el mar y, derramada
por tu boca, una voz de sustantivos,
de finales, fugaces, fugitivos
fuegos fundidos en tu piel fundada.

Una nieve navega resbalada
en resplandor de rojos reflexivos,
de sonoros silencios sucesivos
y de sol en la sal por ti mojada.

La turbamulta del color procura
dejar sobre tu tez la tatuada
totalidad miniada de la espuma.

Tu cuerpo suena a mar. Y tu figura,
en la arena del aire reflejada,
a sol, a sal, a ser, a son, a suma.

* *Lectura y Signo*, 2 (2007).

*Luis Alberto de Cuenca, «Cuando pienso en los viejos amigos»**

Cuando pienso en los viejos amigos que se han ido
de mi vida, pactando con terribles mujeres
que alimentan su miedo y los cubren de hijos
para tenerlos cerca, controlados e inermes.

Cuando pienso en los viejos amigos que se fueron
al país de la muerte, sin billete de vuelta,
sólo porque buscaron el placer en los cuerpos
y el olvido en las drogas que alivian la tristeza.

Cuando pienso en los viejos amigos que, en el fondo
del mar de la memoria, me ofrecieron un día
la extraña sensación de no sentirme solo
y la complicidad de una franca sonrisa...

* *Lectura y Signo*, 3 (2008).

*José Corredor-Matheos**

Ante el cuadro de Edward Hopper
Habitación de hotel

¿Qué soledad aflige
a la mujer del cuadro?
Tiene aún las maletas
por abrir,
como las tengo yo.
No acaba de volver
de sitio alguno,
y no parece estar
a punto de marcharse.
Como está estamos todos:
ignorantes,
colgados en un tiempo
y un espacio
que no pueden ser nuestros.
No hay soledad que pueda
compartirse,
y esto es lo que la aflige
y nos aflige.
Saber que estamos solos,
y que no estamos solos,
y es más profunda así
la soledad.

* *Lectura y Signo*, 4 (2009).

*José Manuel Caballero Bonald, «El justo»**

Aquel que edificó su casa
con nobles prácticas y a su abrigo
vivió decentemente
sin mandar ni ser mandado,

aquel que obedeció los estatutos
de la naturaleza y así pudo
igualar con la vida el pensamiento,

aquel que compartió los venerables
ordenamientos de la soledad,

ese no podrá nunca ser vencido
porque nunca tampoco
usará contra nadie su poder.

* *Lectura y Signo*, 5 (2010).

*Juana Castro, «Padre»**

Esta tarde en el campo piafaban las bestias.
Y yo me quedé quieta, porque padre
roncaba como cuando,
zagal, dormíamos en la era.
Me tiró sobre el pasto
de un golpe, sin palabras. Y aunque hubiera podido
a sus brazos mi fuerza,
no quise retirarlo, porque padre
era padre: él sabría qué hiciera.
Tampoco duró mucho.

Y piafaban las bestias.

* *Lectura y Signo*, 6 (2011).

*Manuel Mantero**

61

En el baile

Esta anciana de ojos verdes
un cortejo lleva de hombres.
Ojos verdes, gracia erguida...
La belleza siempre es joven.

62

En los sueños pasan cosas
que a un fauno sonrojarían.
Nadie las cuenta, o las cuenta
de cintura para arriba.

63

...Que es de noche

A nadie le digas nunca
que tú ves más que los otros.
Nunca a nadie se lo digas
o te sacarán los ojos.

64

Ante el desierto

Rico de unidad sin mezcla,
signo total de lo eterno,
¡cómo el desierto se ríe
de que lo llamen desierto!

65

No vuelve el agua caída
al vaso que la contuvo,
ni el incendio vuelve al rayo,
ni al amor primero el último.

* *Lectura y Signo*, 7 (2012).

*José María Micó, «Ver nadar a Marta»**

No he hecho otra cosa en todo este verano.
Me siento al sol, rasgando el horizonte,
y la miro nadar,
y así como el océano la envuelve
en su honrada grandeza,
la rodean mis ojos recorriendo
en un sueño levísimo y ardiente
la sumergida carne misteriosa,
promesa de otras vidas en su estiba.

Miro la perfección de sus brazadas,
esa falsa indolencia con que flota
por encima de todo,
el moderado y terco
esfuerzo de la espalda deslumbrante,
su extraña finitud entre infinitos
de arena y aire y agua,
un cuerpo que en la luz clarea y fulge
siempre igual a sí mismo,
rompiendo olas para unirse al mundo,
mientras deja en su estela
un tributo de piel para los peces.

Y las humanas aspas de su impulso
amenizan la paz de mi mirada.
Veo
toda esta plenitud vacía y nueva
en los brazos de Marta,
que ante mis ojos
nada.

* *Lectura y Signo*, 8 (2013).

*Juan Antonio González Iglesias, «Exceso de vida»**

Desde que te conozco tengo en cuenta la muerte.
Pero lo que presiento no se parece en nada
a la común tristeza. Más bien es certidumbre
de la totalidad de mis días en este
mundo donde he podido encontrarme contigo.
De pronto tengo toda la impaciencia de todos
los que amaron y aman, la urgencia incompatible
de los enamorados. No quiero geografía
sino amor, es lo único que mi corazón sabe.
En mi vida no cabe este exceso de vida.
Mejor, si te dijera que medito las cosas
(fronteras y distancias) en los términos propios
de la resurrección, cuando nos alzaremos
sobre las coordenadas del tiempo y el espacio,
independientemente del mar que nos separa.
Sueño con el momento perfecto del abrazo
sin prisa, de los besos que quedaron sin darse.
Sueño con que tu cuerpo vive junto a mi cuerpo
y espero la mañana en la que no habrá límites.

* *Lectura y Signo*, 9 (2014).

*Lucía Megías, «Las lágrimas de Natalia»**

Hacía años que no veía sonreír a Natalia.

No de esta manera, no con este nuevo acento.

Es otra Natalia la que amanece un nueve de enero mientras las tierras negras de las costas de Tampico dibujan un horizonte de cabezas lejanas y de brazos en alto.

Me fallan los ojos y la edad. Atrás dejé toda esperanza.

Mis recelos y mis miedos se vuelven tierra verde tejida con los colores primaverales del vestido de Frida cuando siento el abrazo de Schatchmann.

No recuerdo de qué hablamos,

ni el acento de los saludos

ni las primeras palabras que nos pusimos al cuello.

¿Qué importan las palabras ante la sonrisa de Natalia,
ante la sonrisa olvidada en los labios de Natalia?

Y siento su mano en mi brazo al cruzar la pasarela, siento sus pasos acompasados a los míos en el desfile que nos conduce hasta el vagón del tren presidencial, que nos espera humeante, como el primer café que cruza por mi gastada garganta en muchos [años.

Pero nada comparado con la sonrisa de Natalia.

Ni la mirada volcánica de una Frida florecida,

ni el vodka recuperado en las palabras de los amigos,

ni los compañeros que nos abrazan en los primeros pasos por la tierra recién descubierta [de México.

Por fin, Natalia, después de tantos y tantos años de aguantarse el dolor en la médula del silencio,

de cruzar las manos en el impotente gesto de las preguntas sin respuesta,

y de seguir mis pasos en la arena movediza de la política,

derrama sus primeras, casi angelicales, lágrimas de alegría, que resbalan como lluvia verde alrededor de su sonrisa.

Más que otro color,

más que otra palabra,

más que otro golpe de olor lacerante de lo desconocido,

de aquel día recuerdo la sonrisa de Natalia.

Sus primeras lágrimas de alegría,

anuncio de nuevos amaneceres.

* *Lectura y Signo*, 10 (2015).

*Rafael Ballesteros**

Para Miguel Gómez

Odio el cero y el uno: el primero es muerte
(que ni perdona ni cede) y el otro, dios (que guarda
dentro de sí su trono para los sordos y los mudos):
ambos que son, en realidad,
hijos indivisos del mismo vacío.

Los números restantes,
que se afligen y mueven, que aspiran,
que se buscan y cambian humanamente,
no los amo (porque en verdad ¿quién ama el tránsito?)
pero sí los envidio por semejar la juventud:
ese aspecto infinito y donante del hombre.
(Como todo infinito,
pasajero; como todo donante,
muy mezquino).

Por ser amor de dios:
me repugna lo oculto.
Y por ser concesión de la muerte:
toda la evidencia me importuna.

* *Lectura y Signo*, 11 (2016).

Álvaro Salvador, «Ponte Vecchio»*

Bajo los pies...
el agua,
la corriente que lenta se desliza y suave
nos abraza y nos ama.
Y desde atrás...
el aire
que como fiel amante limpia de cal el cielo,
la silueta crispada del orfebre,
el eterno homenaje que a Benvenuto hicieron los dioses
y la historia.

Indiferente miras los adornos,
la mercancía que dora el sol
y arranca
los velos del amor y la ilusión del tiempo,
del recuerdo.

Con indolencia pisas las baldosas
y a los labios acercas la ceniza
de la alucinación, la dulce brasa
que en tus manos ha puesto el joven camarada.
Y de repente sientes
que otra nueva belleza invade tu pupila
a la par que su música seductora te acoge
en la inquietante bruma de la felicidad.
¿Te llamas?
-Beatrice- dicen, desde el amor.
No huyas.

* *Lectura y Signo*, 12 (2017).

*María Ángeles Pérez López, «El bisturí inocular su dolor»**

El bisturí inocular su dolor.
En el corte limpiísimo florece
el polen que envenenan las avispas,
su aguijón turbulento y ofensivo.
La mesa del quirófano está lejos
de la luz y la tierra del jardín,
su amor desesperado por la vida
y el material mohoso del origen,
lejos de la pasión de los hierbajos
y la piedra porosa en la que sangra
la desgastada edad de las vocales
que escribieron verdad y compañía.

En la asepsia que exige el hospital,
el bisturí recorta el corazón
de la página blanca del poema,
la sábana que tapa el cuerpo enfermo.
No queda ni memoria ni alarido,
tan solo un hueco rojo en el lenguaje.
En la mano que empuña la salud
hay sin embargo un corte diminuto,
una línea de sangre y su alfabeto.

*Con Álvaro Mutis
también con Gambarotta*

* *Lectura y Signo*, 13 (2018).

*Javier Lostalé, «Oscurecerse»**

Ha llegado la hora
de que te oscurezcas,
para que de todo separado
hables la entera redención
de aquello que no fuiste,
y así más puro te despidas
en amor no nacido arrodillado.
Ya nada pides que no sea adoración
de una verdad tan secreta
que en silencio te respire
con su oxígeno de aurora.
Incierto vértigo fue tu vida
sin un corazón para el reposo,
hondo sueño
nunca en ti pronunciado.
En llama muda
de cuanto no amaste
arde todavía tu atardecer.

* *Lectura y Signo*, 15 (2020).

*Antonio Colinas, «Zamira ama a los lobos»**

Zamira ama los lobos.
Yo quisiera ir con ella a buscarlos
a las tierras más altas,
donde los robledales rojos de Sotillo
han perdido sus hojas en las fuentes,
allá donde los caballos
beben el agua helada de las cascadas
y se espera la nieve
como una bendición.

Tú y yo estamos en este hospital
esperando a la muerte.
No la muerte tuya ni la muerte mía,
sino la de aquellos que nos dieron la vida.
Y éstos ¿a quiénes pasarán,
cuando mueran, sus muertes?
Tú y yo esperando el final,
el vacío del límite,
mientras la vida brilla y tiembla entre nosotros
como un cuchillo inocente.
Y es que, esperando la muerte de los otros,
esperamos un poco la muerte nuestra.

Quizá, por ello, Zamira ama los lobos.
Quizá, por ello, yo deseo también
salir a buscarlos con ella este mes de diciembre
a los páramos altos,
a los prados remotos.

Y podríamos ver los espinos,
y las brasas de sangre del sol
en mimbrales morados.
Puesta ya en nuestros ojos
la venda de la nieve
que no pensemos más, que ya no nos deslumbre
el acre resplandor de los quirófanos.

Zamira ama los lobos.
Quiere escapar del laberinto
de piedra y cristal del dolor.
Zamira: partamos y no regresemos

* *Lectura y Signo*, 16 (2021).

*Manuel Gahete, «Ex nihilo, nihil»**

Como el papel que cruje sobre el fuego
nos hostiga la nada.
La nada del amigo
que derrocha en los labios treinta besos de plata.
La nada en la belleza
que, agotado el instante, su quimera devana.
La nada en la palabra
que devora sedienta la sed de la palabra
La nada del amor
que, anochecido, se ateza en la favila de su llama.
La nada de la vida,
¿qué es la vida sino el solo destino de la nada?

* *Lectura y Signo*, 17 (2022).

*Alfons Cervera**

Lo que nunca fue dicho: el más largo poema que conozco.

* *Lectura y Signo*, 18 (2023).

Índice

CRÉDITOS

REVISTAS DE INTERCAMBIO

ARTÍCULOS

- VÍCTOR CANTERO GARCÍA: HACIA LOS INDICIOS DE UNA NUEVA MODALIDAD DE LO TRÁGICO EN *EL CASTIGO SIN VENGANZA* (1631), DE LOPE DE VEGA 7-35
- MARÍA DE LOS ÁNGELES GONZÁLEZ BRIZ: DELIBES, LA MADERA DEL HÉROE, LOS NOMBRES, LOS SANTOS Y LA MATERIA DEL HEROÍSMO 37-55
- JACOBO LLAMAS MARTÍNEZ: ESTUDIO Y REPRODUCCIÓN DE LOS PRIMEROS RELATOS DE ALFONS CERVERA: «EL ATRACADOR. ¡EH VERLAINE, ¿VIENES?!» (1974), «ENSAYO PARA UNA INICIACIÓN» (1981) Y «LA NOCHE EN QUE LOS BEATLES LLEGARON A BARCELONA» (1982) 57-98
- PABLO NÚÑEZ DÍAZ: LA LIBERTAD RELIGIOSA EN GALDÓS: ALGUNAS PRECISIONES SOBRE HILARIO LUND Y UNA NUEVA MIRADA AL PERSONAJE DE GUILLERMINA PACHECO 99-116
- JOSÉ SERVERA BAÑO: BÉCQUER Y PONGILIONI: INTERTEXTUALIDADES POÉTICAS 117-132

RESEÑAS

- JOSÉ MARÍA BALCELLS: ISABEL BERNARDO, *LOS GATOS NO HACEN PREGUNTAS*. VALLADOLID, CASTILLA EDICIONES, 2023, 189 pp. 135-137
- JOSÉ MARÍA BALCELLS: FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA, *GABRIEL MIRÓ, MAESTRO DE LA MODERNIDAD*, ACADEMIA DE BUENAS LETRAS DE GRANADA, 2023, 149 139-142
- JOSÉ MARÍA BALCELLS: ALEJANDRO DUQUE AMUSCO, *DREAMS ON FIRE, SUEÑO EN EL FUEGO*. A BILINGUAL EDITION. TRANSLATED BY SUSAN KIMMELMAN. EDITED BY SUSANA CAVALLO. CHICAGO: CLOUD HANDS PRESS, 2022, 89 pp. 143-145
- JOSÉ MARÍA BALCELLS: ENCARNACIÓN PISONERO, *LA HABITACIÓN DEL CAPITÁN*, PRÓLOGO DE ANTONIO ENRIQUE, OVIEDO, ARS POETICA, 2023, OVIEDO, ARS POETICA, 2023, 67 pp. 147-149
- MANUEL CARBAJOSA AGUILERA: RAFAEL MONTESINOS, *POESÍA COMPLETA (1944-2005)*, ED. Y PRÓLOGO DE RAFAEL ROBLAS CARIDE Y RAFAEL CÉSAR MONTESINOS, MADRID, POLIBEA, 2021, 2 VOLS., 1094 pp. 151-152

JACOBO LLAMAS MARTÍNEZ: LOPE DE VEGA, <i>RIMAS</i> , EDICIÓN DE ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ Y FERNANDO RODRÍGUEZ GALLEGO, MADRID, REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2022, 943 pp.	153-158
CLARA PABLO RUANO: CRISTINA SOMOLINOS MOLINA, COORD., <i>NARRAR LA GRIETA. ISAAC ROSA Y LOS IMAGINARIOS EMANCIPADORES EN LA ESPAÑA ACTUAL</i> . MADRID-FRANKFURT, IBEROAMERICANA-VERVUERT, 293 pp.	159-166
LUIS MIGUEL SUÁREZ MARTÍNEZ: LUIS ALBERTO DE CUENCA, <i>EL REINO BLANCO</i> , EDICIÓN DE PABLO NÚÑEZ DÍAZ, MADRID, REINO DE CORDELIA, 2024, 262 pp.	167-169
LUIS MIGUEL SUÁREZ MARTÍNEZ: FACUNDO GIMÉNEZ, <i>LA LÍNEA CLARA. LA POESÍA DE LUIS ALBERTO DE CUENCA</i> , SEVILLA, RENACIMIENTO, 2022, 209 pp.	171-174
 ANTOLOGÍA POÉTICA PERSONAL	
ANTOLOGÍA POÉTICA PERSONAL DE LECTURA Y SIGNO (2007-2023) EN HOMENAJE AL PROFESOR JOSÉ MÁRÍA BALCELLS	177



LECTURA Y SIGNO



SERVICIO
DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LEÓN



universidad
de león