



LECTURA Y SIGNO

UNIVERSIDAD DE LEÓN

N.º 11 2016

LECTURA Y SIGNO
REVISTA DE LITERATURA

LECTURA Y SIGNO

REVISTA DE LITERATURA

Vol. 11 - 2016

Coordinación y edición de María Luzdivina Cuesta Torre
(con la colaboración de María Cristina Trincado Sabín)



universidad
de león

■ Área de Publicaciones

2016

LECTURA Y SIGNO. REVISTA DE LITERATURA

Vol. 11 - 2016

Universidad de León
Área de publicaciones

CONSEJO DE REDACCIÓN

DIRECCIÓN

María Luzdivina Cuesta Torre (Universidad de León). Coordinadora y editora general.

VOCALES

José Carlos González Boixo, Armando López Castro, José Enrique Martínez Fernández, Juan Matas Caballero, Blanca Rodríguez Bravo (Universidad de León).

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), Pablo Carriedo Castro (Colegio Sierra Pambley), 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), Isaías Lerner †(C.U.N.Y.), Abraham Madroñal (CSIC), Enric Mallorquí-Ruscalleda (California State University, Fullerton), 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), Dr. Frank Reza Links (Universität Zu Köln, Alemania), 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: mlcuet@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

Área de Publicaciones de la Universidad de León. 24007, León (España).

Telfs.: (+34) 987291166

<http://www3.unileon.es/recpub>

e-mail: publicaciones@unileon.es

© Universidad de León

Área de publicaciones

© Los autores

Motivo cubierta. Autor: **Paco Conti**. Sin título. Óleo/lino. 150x120. Año 2014.

ISSN: 1885-8597

e-ISSN: 2444-0280

Depósito Legal: LE-371-2006

Preparación de la versión de maquetación: María Cristina Trincado Sabín

Maquetación: M^o Luisa Nistal Valbuena

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 DOMENECH (eds.), *Cervantes y su tiempo*, 2008, 2 vols.
- Anejo II. José MONTERO REGUERA, *Páginas de Historia Literaria Hispánica*, 2009.
- Anejo III. Mercedes BLANCO, *Góngora o la invención de una lengua*, 2012.

AGRADECIMIENTOS

EVALUADORES DE ARTÍCULOS DE NÚMEROS ANTERIORES

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

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

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

Faventia

Universidad Autónoma de Barcelona
Barcelona

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 Italia

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

REESCRITURAS DECIMONÓNICAS DEL SIGLO XV ESPAÑOL: EL SUSPIRO DEL MORO EN LA NARRATIVA DE MANUEL FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ

MARÍA TERESA DEL PRÉSTAMO LANDÍN
Universidade de Vigo¹

RESUMEN

El topónimo Suspiro del Moro tiene su origen en la leyenda que narra la huida del rey Boabdil. La confrontación entre la derrota nazarí y la conquista de la España cristiana constituyó un motivo de extraordinaria pertinencia literaria en el siglo que da a luz los nacionalismos, la necesidad de crear un sentimiento de unión del pueblo frente a lo extranjero y una conciencia histórica. En el presente artículo abordaré este constructo histórico-nacional, así como su función dentro del historicismo naciente del XIX y las diferentes manifestaciones literarias que se llevaron a cabo, tomando como ejemplo las redactadas por Manuel Fernández y González.

PALABRAS CLAVE: Manuel Fernández y González, Suspiro del Moro, siglo XIX, novela histórica, reescritura

ABSTRACT

The Suspiro del Moro place-name has its origin in King Boabdil's escape. The confrontation among the Nazari loss to the conquest of Christian Spain, was a motif of extraordinary literary relevance in the century that gave birth to nationalism and the need to create a sense of unity nation against the foreign and historical consciousness. In this article, I will present this historical-national construct, as well as its role in the nascent historicism of the nineteenth century and the different manifestations that were carried out taking as an example the ones written by Manuel Fernández y González.

KEY WORDS: Manuel Fernández y González, Suspiro del Moro, nineteenth-century, historic novel, rewrite

El Suspiro del Moro, puerto de montaña situado en Sierra Nevada, entre la Vega de Granada y el Valle de Lecrín, hereda su nombre de una breve leyenda² surgida a raíz de los hechos de 1492 y que se refiere tanto a la huida a través de las montañas del último rey nazarí, Muhammad XII, más conocido como Boabdil, como a la humillación que sufre ante su propio pueblo frente a la cada vez más lejana Granada, recién conquistada por el bando cristiano. La tradición personifica en la figura de su madre, Aixa la Horra, la

Recibido: 19-05-2016 / Aceptado: 16-06-2016

¹ Este trabajo se inserta en el ámbito del proyecto FFI2015-64107-P (MINECO/FEDER).

² Documentos del s. XVI como la *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del Reyno de Granada* de Mármol Carvajal y las epístolas familiares de Guevara, a las que haré referencia más adelante, junto con la novela *Las Guerras de Granada* de Pérez de Hita (1595), tratan de modo histórico el hecho situado en las cercanías de Padul y pasan a engrosar el *corpus* de fuentes a las que se referirán los escritores posteriores a la hora de remitir a la leyenda.

deshonra que se le achaca al monarca: «llora como una mujer [...] ya que no supiste defender tu reino como hombre».³ La catastrófica sentencia materna será uno de los motivos que en mayor medida contribuirán a la difusión y fama de la leyenda, como metáfora no solo del final de un tiempo y una cultura peninsulares, sino de las desastrosas consecuencias que para un pueblo acarrea la debilidad de sus dirigentes.

La rendición y conquista de Granada en enero de 1492 es, posiblemente, uno de los hechos bélicos de mayor trascendencia literaria en las letras hispanas. El reino nazarí suponía el último reducto árabe en territorio peninsular y su derrota el final de una cruzada donde religión y política se entremezclaban.⁴

Tras la entrega de la ciudad, y a través de lo que se conoció como *Tratado de Granada* (1491), los Reyes Católicos concedieron a Boabdil una serie de pequeñas gratificaciones con el objetivo de suavizar la tensión entre la comunidad musulmana.⁵ Entre estas se encuentra el territorio de las Alpujarras en donde se refugiará y desde donde, tiempo después, emprenderá su camino a tierras africanas. Granada se conquista «al precio de la enajenación total de La Alpujarra y de buena parte de las tierras de la Vega».⁶

En el s. XVI encontramos algunas de las primeras referencias a la huida del rey. En la carta que Antonio de Guevara le dirige a Garci Sánchez de la Vega, este pone en boca de un morisco que forma parte de la comitiva de Boabdil:

Otro día después que se entregó la ciudad y el Alhambra al rey Fernando, luego se partió el rey Chiquito para tierra de Alpujarra, las cuales tierras quedaron en la capitulación que él las tuviese y por suyas las gozase. Iban con el rey Chiquito aquel día la reina su madre, delante, y toda la caballería de su corte, detrás, y como llegasen a este lugar do tú y yo tenemos ahora los pies, volvió el rey atrás

³ FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., *El laurel de los siete siglos*, Madrid, Gaspar y Roig, 1850, p. 196.

⁴ LADERO QUESADA («Isabel y los musulmanes de Castilla y Granada», en *Isabel la Católica y la Política: ponencias presentadas al I Simposio sobre el reinado de Isabel la Católica, celebrado en las ciudades de Valladolid y México en el otoño de 2000*, Julio Valdeón Baroque (ed.), Valladolid, Ámbito D.L., 2001, p. 103), opina que, a pesar de ser tradicionalmente planteada como una batalla en nombre del cristianismo, tuvo en primer lugar un valor político, de reconquista. Por ello, en un comienzo, la rendición de la ciudad se produjo a cambio del respeto a sus habitantes y su fe. En palabras de GONZÁLEZ FERRIN (*Historia general de Al Ándalus: Europa entre Oriente y Occidente*, Córdoba, Almuzara, 2006, p. 496), se aceptó el trato «a cambio de su mudejarismo, no su morisquización».

⁵ «Boabdil recibió en señorío hereditario las tahas de Berja, Dalia, Márjena, El Boloduy, Luchar, Andarax, Subiles, Ugíjar, Orgiva, El Jubeyel, Ferreira y Poqueira, salvando la opción preferente de la Corona en caso de que las quisiera vender o enajenar y la presencia de guarniciones castellanas en todas las fortificaciones costeras que los reyes fijasen [...]. Además de este señorío Boabdil se embolsó la enorme cantidad de 30000 castellanos de oro, vio reconocidas todas las propiedades que tenía antes de alcanzar el emirato y las de su madre, hermanas y mujer, todo ello exento y franco de contribuciones» en LADERO QUESADA, M. Á., *Castilla y la conquista del reino de Granada*, Granada, Diputación provincial de Granada, 1987, pp. 96-97.

⁶ LADERO QUESADA, M. Á., *Castilla y la conquista del reino de Granada*, ob. cit., p. 97.

la cara para mirar la ciudad y Alhambra, como a cosa que no esperaba ya más de ver y mucho menos de recobrar. Acordándose, pues, el triste rey, y todos los que allí íbamos con él, de la desventura que nos había acontecido, y del famoso reino que habíamos perdido, tomámonos todos a llorar, y aun a nuestras barbas canas a mesar, pidiendo a la misericordia, y aun a la muerte, que nos quitase la vida. Como a la madre del rey, que iba delante, dijese que el rey y los caballeros estaban todos parados: mirando y llorando el Alhambra y ciudad que habían perdido, dio un palo a la yegua en que iba, y dijo estas palabras: «Justa cosa es que el rey y los caballeros lloren como mujeres, pues no pelearon como caballeros»(p. 253).⁷

Lo más característico de esta primera versión del episodio es que la humillación se realiza de manera colectiva y no remite de manera exclusiva al rey. Además de todo ello:

Muchas veces oí decir al rey Chiquito, mi señor, que si como supo después, supiera allí luego lo que su madre de él y de los otros caballeros había dicho, o se mataran allí unos a otros, o se volvieron a Granada a pelear con los cristianos.⁸

No solo la humillación es colectiva y no personalizada, sino que ni siquiera se produce en su presencia. La sentencia materna, tan devastadora en otros relatos que sí muestran el enfrentamiento materno-filial, como el de Mármol Carvajal o los decimonónicos a los que voy a referirme, pierde por completo su fuerza increpadora al no dirigirse directamente al hijo. Este matiz argumental no reaparecerá en ninguna de las versiones posteriores.

En efecto, el cronista Mármol Carvajal publica en 1600, pocos años después que Guevara, su *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del Reyno de Granada*, que es reeditada en 1852 por Rivadeneyra. En ella atribuye el origen de esta leyenda a la tradición oral supuestamente originada a partir del testimonio de unos ancianos granadinos:

Mas unos moriscos muy viejos, que, según ellos decían, se hallaron presentes aquel día, nos certificaron que no había hecho más de hacer reverencia al Rey Católico y caminar la vuelta de la Alpujarra, porque cuando salió de la Alhambra había enviado su familia delante, y que en llegando a un viso que está cerca del lugar del Padul, que es de donde últimamente se descubre la ciudad, volvió a mirarla, y, poniendo los ojos en aquellos ricos alcázares que dejaba perdidos, comenzó a suspirar reciamente, y dijo *Alabaquibar*, que es como si dijésemos *Dominus Deus Sabaoth*, poderoso Señor, Dios de las batallas; y que viéndole su madre suspirar y llorar, le dijo: «Bien haces, hijo, en llorar como mujer lo que no fuiste para defender

⁷ Cito en adelante por la edición que la RAE hizo en 1950-1952 de la obra de GUEVARA *Libro primero de las epístolas familiares del illustre señor don Antonio de Guevara, obispo de Mondoñedo, predicador y chronista del consejo del Emperador y Rey nuestro señor*, Jorge Coci (imp.), Zaragoza, originalmente publicado en 1539-1541.

⁸ GUEVARA, A. de, *ob. cit.*, p. 254.

como hombre». Después llamaron los moros aquel viso el *Fex de Alabaquibar* en memoria de este suceso.⁹

Aunque no existe una versión canónica de la derrota del rey nazarí, es habitual en los novelistas románticos —como Fernández y González— partir de la historiografía del *XVI* como referencia de autoridad, hasta el punto de que títulos como el ya citado de Mármol Carvajal aparecen mencionados a pie de página como fuente de lo histórico.

Los textos históricos del *XIX* tampoco son ajenos a esta impronta de la leyenda revestida de pretendida fidelidad. Así, José Antonio Conde expone, en su *Historia y dominación de los árabes en España* (1820), una tesis sobre el origen del topónimo Suspiro del Moro sustentada en la imagen del rey llorando increpado por su madre: «Razón es que llores como mujer, pues no fuiste para defenderla como hombre».¹⁰ Para suavizar la dureza de estas palabras, Conde añade una intervención del visir en la que predice la fama que alcanzará el rey a pesar de la pérdida, aproximándose a la línea de Mármol Carvajal y alejándose de la de Guevara. A pesar de todo, el aspecto más destacable de la *Historia* de 1820 frente a las posteriores es el uso de los vocablos árabes tanto para la topografía como para los antropónimos. Frente al derivado Boabdil que usarán mayoritariamente los autores literarios, Conde mantiene los antropónimos de Abu Abdalah, Juzef Aben Tomixa¹¹ y Feg Allah huakbar, que también encontraremos en Fernández y González.

El derrumbamiento final del último rey nazarí y la humillación materna resultan muy convenientes para la versión de la historia elaborada desde la perspectiva de los vencedores. El texto más condescendiente en este sentido acaso sea la versión redactada por Irving, que alude levemente al afán del rey nazarí por proteger la vida de su pueblo, de modo que su debilidad y su miedo se transforman en misericordia y sacrificio: «he hecho este asiento con los cristianos, deseando protegeros á vosotros [...] del hambre que nos aqueja».¹² Esta imagen del rey como víctima de su destino

⁹ MÁRMOL CARVAJAL, L. del, *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del Reyno de Granada*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1852, p. 151.

¹⁰ «El triste rey Abu Abdalah al llegar a Padul volvió los ojos a mirar por la postrera vez su ciudad de Granada, y no pudo contener sus lágrimas, y dijo: Alakuakbar... y dicen que la reina su madre le dijo: Razón es que llores como mujer, pues no fuiste para defenderla como hombre, y este sitio se llamó desde entonces Feg Alah huakbar, y su vizir Juzef Aben Tomixa que les acompañaba le dijo: Considera, señor, que las grandes y notables desventuras hacen también famosos á los hombres como las prosperidades y bienandanzas, procediendo en ellas con valor y fortaleza: y el cuitado rey llorando le dijo: ¿Pues cuáles igualan á las extraordinarias adversidades mías?» en CONDE, J. A., *Historia y dominación de los árabes en España*, París, Baudry, 1820, p. 667.

¹¹ Son estas variantes de los nombres Aben Comixa y Feg Allah Akbar, a los que de este último modo me referiré en el artículo.

¹² Me refiero a los *Cuentos de la Alhambra*, (IRVING, 1831, P. 229) publicados originalmente en 1833 por la Librería Hispano-Americana y traducidos al español por D.L.L.

y dispuesto al sacrificio en aras de un bien superior es, no obstante, muy adecuada para el romanticismo; y los valores que representa cumplen el patrón exigido, casi sin proponérselo, por una parte significativa de la literatura historicista decimonónica.

En efecto, la cultura hispana de la primera mitad del siglo XIX está marcada por la necesidad de implantar un sentimiento de unión, un espíritu nacional común a todas las clases sociales. La alta tasa de analfabetismo y las deficiencias educativas frenaron la eficacia de la literatura en dicha tarea. Sin embargo, a través de diferentes mecanismos de difusión, la entrega pudo alcanzar estratos de la sociedad que se mantenían al margen del sistema educativo, contribuyendo a crear a través de un aparato mítico de héroes y gestas una identidad nacional.¹³ Es la educación sentimental la encargada de extender el *volksgeist*. Y si don Pelayo y el Cid fueron héroes que salvaron el reino cristiano cumpliendo una finalidad de unión y homenaje dentro del historicismo del XIX, la caída en desgracia de Boabdil y todos los que le rodean representa no solo la victoria cristiana y castellana, sino un ideal de fatalidad muy del gusto de los románticos que, además, resultará muy oportuna para este ideal en expansión.

En la leyenda, Boabdil aparece derrotado por una sociedad que avanza. No importan las causas que lo han llevado a ella, solo el final. Frente al fatalismo árabe, los narradores decimonónicos describen con frialdad el avance de las tropas castellanas reducidas a meros apuntes de personajes secundarios. Abandonado por la sociedad que llega y despreciado por la que lo vio nacer, el rey queda aislado del mundo, incapaz de defenderse. Los personajes de la leyenda aparecen en el XIX meramente esbozados, identificados tan solo a través de un rasgo. Se simplifican ignorando las situaciones y características que podrían modificarles o hacerles evolucionar: «Boabdil el desdichado, Muza el valiente, Aixa la altiva, Zoraida la renegada, Morayma la infeliz».¹⁴

El amor romántico está, así mismo, presente en las novelas y relatos de Fernández y González relacionados con Boabdil. Se personaliza en la ciudad, que se convierte en la máxima aspiración de enemigos y defensores y cuyo bien se prioriza por encima de todo. Ese deseo de proteger Granada es lo que impulsa a su rey a rendirla, descuidando las vidas de sus súbditos, y lo que guía a Muza a sacrificarse en un ademán suicida. Son estos dos hermanos quienes desean la victoria independientemente de su coste,

¹³ FERNÁNDEZ PRIETO, C., «Literatura y nacionalismo español (1808-1900)», en José María Pozuelo Yvancos (dir.), *Historia de la literatura española 8: Las ideas literarias 1214-2010*, Madrid, Crítica, 2011, p. 445.

¹⁴ FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., *La Alhambra: leyendas árabes*, Madrid, Martínez, 1856, p. 887. Pedro CORREA («Estudio preliminar», en Ginés PÉREZ DE HITA, *Historia de los bandos de Zegríes y abencerrajes [primera parte de las Guerras Civiles de Granada]*, Granada, Universidad de Granada, 1999, pp. XXXV, CXXXV) atribuye a Pérez de Hita en *Las Guerras civiles de Granada* (1595) la recuperación del personaje de Muza del romancero, convirtiéndolo en un personaje falsamente histórico basado en un historiador inexistente: el Árabe.

quienes representan las dos caras de una misma moneda: uno renunciará incluso a su dignidad para protegerla, el otro invocará lo sobrenatural para lograrlo. Y ambos obtendrán el mismo final: la muerte, ya sea física en el caso de Muza o social en el caso de Boabdil.

A propósito de Granada, cabe destacar, asimismo, el hincapié que Fernández y González hace en el concepto de esclavización de la ciudad, en cuyo interior apenas se mantiene vida tras su caída bajo el poder de los cristianos. Esta idea, metafóricamente introducida en los textos a través del episodio de la entrega de las llaves, alcanza su mayor dramatismo en el instante en el que se declara la ciudad cristiana retirando de sus almenas la bandera nazarí.¹⁵

El escritor sevillano Manuel Fernández y González recurre hasta en tres ocasiones a la leyenda del Suspiro del Moro para construir sus novelas *Allah Akbar: Leyenda de las tradiciones y sitio de Granada* (1849), *El laurel de los siete siglos* (1850) y *La Alhambra: leyendas árabes* (1860).¹⁶ En estas novelas, realiza el autor las adaptaciones necesarias de acuerdo a las exigencias narrativas de cada título, pero el enfoque es casi siempre el mismo, con la voz narrativa situada del lado del vencedor, a pesar de que en su descripción subyace, en la mayoría de los casos, una firme compasión hacia el vencido.

En las tres novelas a las que acabo de referirme, el autor describe la caída del reino nazarí subordinándola a un contexto fantástico o histórico que la justifique. Siguiendo a Conde, respeta la nomenclatura árabe tanto para los topónimos como para los nombres. Incurre, no obstante, en un anacronismo reconocido en una nota a pie de página en *El Museo Universal*: en vez de hablar de la Reina de Castilla, Isabel la Católica, y del Rey de Aragón, Fernando el Católico, utiliza la nomenclatura de Reyes Católicos que se les otorgó tras la conquista de Granada.¹⁷

En todos estos títulos, Fernández y González muestra una Granada devastada, cautiva y derrotada, convertida en un mausoleo de su grandeza. La importancia de Boabdil varía de uno a otro, reducido en todas a la categoría de un pelele incapaz de

¹⁵ La imagen de la Granada esclava se introduce en las novelas de Fernández y González, en ocasiones a través de una sola frase «Granada era cautiva del cristiano» (FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., *Allah-Akbar*, Granada, M. Sanz, 1849, p. 174) y más detalladamente en *Leyendas de la Alhambra* (ob. cit., p. 886): «Por eso Granada calla, por eso Granada gime, por eso parece que el sol alumbraba una ciudad y una comarca desiertas [...]. Granada, la sultana, la ciudad querida del Profeta, la alegría del Islam, es la cautiva vencida de la Cruz».

¹⁶ Las tres obras de Fernández y González seleccionadas así como *Crónica de la conquista de Granada* de Irving en 1831 (1829) fueron publicadas por entregas.

¹⁷ «En la época de la conquista de Granada no tenían aun este dictado don Fernando y doña Isabel: cabalmente por esta conquista les concedió este título el papa Alejandro VI: nosotros les llamamos Reyes Católicos porque con esta calificación se les reconoce por excelencia.» (FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., 8 de enero de 1860, p. 11).

luchar contra su destino, de convertirse en el héroe que su pueblo necesita. La soledad y la debilidad suya contrastan con la de su hermano, de quien llega a afirmar: «sin su horóscopo funesto él quizá hubiera hecho otras Asturias de las Alpujarras, y hubiera sido el Pelayo del pueblo moro».¹⁸

Allah-Akbar: leyendas de las tradiciones de sitio y conquista de Granada, publicada como libro en 1849, se inscribe en la línea arabista del autor. A pesar de haber sido escrita en su etapa de juventud, posiblemente sea una de sus obras de mayor éxito al constatarse la existencia de hasta ocho reimpresiones distintas.¹⁹ Se trata, sin embargo, de una adaptación de *Las Guerras Civiles de Granada* (1660) de Pérez de Hita.²⁰

Desde el inicio del texto, el tono es fúnebre. El aciago final nazarí está introducido por el personaje del genio y su comparación de los imperios árabe y egipcio.

La soberbia oprimió al desierto con el peso de las Pirámides [...]. Insolentes desafiaron al tiempo [...].

Los árabes quisieron dejar escrita su historia en las tierras de Occidente, y extendieron en Granada una de sus más hermosas páginas.

Creyeron que ella viviría con los siglos, y los siglos han carcomido sus pies [...].

No busquéis á Granada, Granada murió.²¹

El argumento, sin embargo, se centra en el desarrollo interno de la rebelión, cuando Muza alienta a su hermanastro a tomar medidas en contra de Boabdil, quien no se defenderá. El autor sevillano recrea las figuras históricas de los capitanes Juan Chacón (1452-1503), Hernán Pérez del Pulgar (1451-1531) y Fernández de Córdoba (1453-1515) como representantes de la España castellana. La historia, centrada en el bando nazarí, pasa durante los capítulos VI-X a la ciudad de Santa Fe, donde se produce el encuentro entre Zarayemal, sirvienta de Zoraida, y Juan Chacón. La primera, en nombre de su señora, le encomienda al caballero cristiano reparar su honor. Esta hazaña permitirá a Chacón la conquista de una mezquita de la que colgará un pendón cristiano que motivará la acción del siguiente capítulo. En el capítulo IX, Zoraida actúa como puente entre los diferentes bandos, si bien la atención vuelve a centrarse en el territorio

¹⁸ FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., *El laurel de los siete siglos*, ob. cit., p. 11.

¹⁹ Si tomamos el criterio de las reimpresiones como indicador de popularidad, esta obra no dista demasiado de *Martín Gil* (Zamora, 1851), que con doce ediciones se convierte en la obra más popular del autor.

²⁰ Cita Juan Ignacio FERRERAS (*La novela en España. Historia, estudios y ensayos. Tomo III: Siglo XIX. Primera parte [1800-1868]*, Madrid, La biblioteca del laberinto, S.L., 2010, p. 362) la edición de 1660 de Carlos de Sercy, mientras que Correa utiliza la de Blanchard-Demouge (1913: Bailly-Baillièrre), reproducción de la edición príncipe (1595).

²¹ FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., *Allah-Akbar*, ob. cit., pp. 4-5.

nazarí donde se muestra el rechazo de su pueblo²² y donde Gonzalo de Córdoba debe localizar a la mora Haxima. En los capítulos x y xi, «La toma de Granada» y «El suspiro del moro», el narrador vuelca su atención, nuevamente, en Boabdil.

Fernández y González²³ expone el antecedente de la debilidad de Boabdil: la traición y la rendición interna. Nada puede salvar a la ciudad, ni un buen rey que muera en el campo de batalla, ni Muza, en quien se personifica la esperanza de la victoria, que desaparece.²⁴

Durante la obra, el narrador recurre en numerosas ocasiones a descripciones de carácter oriental para la corte, con un estilo recargado en el que no deja de recurrir a los epítetos e impide que el lector profundice en los personajes.²⁵ La narración de la acción es, sin embargo, aséptica, apenas si transmite emoción alguna, hasta el capítulo xi, centrado en la figura de Boabdil y su huida a través del monte Padul, donde se situaría el legendario puerto y que, tras la escena, toma el nombre de Feg-Allah-Akbar, Suspiro del Moro.

En *El laurel de los siete siglos* (1850), el narrador da comienzo al texto con una oposición entre el siglo xix y el xv. Enmarcada en el mismo cuadro histórico que su predecesora, lo sobrenatural adquiere un peso fundamental. Si bien en *Allah-Akbar* este se reduce a la figura del genio que actúa como narrador, en *El laurel* supone un elemento activo durante toda la historia, ya que de él se hace derivar la posible solución y final de la guerra.²⁶

Su especial interés radica en su protagonista: Muza. Al contrario que en el resto de las obras de Fernández y González a las que vengo refiriéndome, en *El laurel* el rey no es más que un personaje secundario al servicio del héroe, que recurre a lo sobrenatural para lograr la victoria.

A pesar de que se sigue respetando la terminología árabe, la sintaxis se simplifica en este texto con respecto a la obra anterior. Así, mientras en la novela de 1849 leemos: «Sí, llora como una mujer, menguado, ya que como hombre defender no supiste tu corona»,²⁷ en la del año 1850:

–Sí, llora como una mujer, le dijo con desprecio la sultana Aixa, llora, ya que no supiste defender tu reino como hombre.²⁸

²² FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., *Allah-Akbar*, ob. cit., p. 155.

²³ FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., *Allah-Akbar*, ob. cit., pp. 83-90 y 95.

²⁴ FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., *Allah-Akbar*, ob. cit., p. 173.

²⁵ CARRASCO URGOITI, M. S., *El moro de Granada en la literatura: del siglo xv al xix*, Tesis (Versión digital), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010.

²⁶ FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., *El laurel de los siete siglos*, ob. cit., pp. 22 y 199.

²⁷ FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., *Allah-Akbar*, ob. cit., p. 149.

²⁸ FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., *El laurel de los siete siglos*, ob. cit., p. 196.

En el capítulo centrado en Boabdil, la voz narrativa dirige la atención del lector hacia Muza. Frente a la humillación del rey, reducida a un mero apunte, el narrador se explaya en la descripción del héroe:

El emir, con la boca seca y entreabierta, los ojos áridos y rojos, el pecho agitado por una respiración violenta, pálido, desencajado, con la pica fuertemente apretada entre sus manos, permaneció inmóvil, silencioso, sin apartar la vista del ejército que avanzaba en paso de arremetida [...] entonces un grito terrible, amenazador, insensato brotó de su garganta, sus ojos rodaron ferozmente en sus órbitas, en el aire su terrible pica y apretando los acicates á su corcel, gritó:

–¡Samyel! ¡Samyel! ¡Tú que eres veloz como el rayo, vuela! ¡Vuela hacia ellos! ¡Ha llegado la hora de morir con la patria!²⁹

Ni una palabra se dirige en el final a los castellanos o a Boabdil, la figura legendaria queda reducida a un apunte que apenas si dibuja un personaje desesperado al que ni la muerte le es concedida. Caída Granada, lo sobrenatural vuelve a hacer acto de presencia exigiendo el pago a sus servicios.³⁰

El último volumen en el que Fernández y González trata esta historia es en el conjunto de relatos incluidos en *La Alhambra: leyendas árabes* (1856). En la antepenúltima de las mismas, «El patio de los leones», se incluyen las referidas a la toma de la ciudad. El autor recicla para ella parte de la historia que había tratado en *Allah Akbar*. Los capítulos V, VI, X y XI de esta³¹ se reescriben ahora,³² en ocasiones, sin ser modificados. Así pasa con la historia de los Siete Durmientes en la obra de 1849:

Moraba en una ciudad, fuerte y poderosa, un rey, a quien todos llamaban, débil y cobarde; todos se mofaban de él... a la espalda, porque es fama que el tal rey llevaba sus venganzas hasta la crueldad.³³

que se repite:

Moraba en una ciudad fuerte y poderosa un rey á quien todos llamaban débil y cobarde.

Todos se mofaban de él... a su espalda, porque es fama que aquel rey llevaba sus venganzas hasta la crueldad.³⁴

El capítulo de «La toma de Granada» de 1849 se reescribe y divide en dos: «La agonía de Granada» y «La toma de Granada». Si bien el comienzo es el mismo en

²⁹ FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., *El laurel de los siete siglos*, ob. cit., p. 197.

³⁰ FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., *El laurel de los siete siglos*, ob. cit., p. 199.

³¹ FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., *Allah-Akbar*, ob. cit., pp. 83-123, 168-180.

³² FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., *La Alhambra: leyendas árabes*, ob. cit., pp. 827-858, 869-898.

³³ FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., *Allah-Akbar*, ob. cit., pp. 87-88.

³⁴ FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., *La Alhambra: leyendas árabes*, ob. cit., p. 830.

ambos volúmenes,³⁵ en el de 1856 el narrador se detiene en describir el clima interno de la ciudad con más profusión, centrándose en la hambruna que la asuela y en el proceso que da lugar a la capitulación.³⁶

El capítulo «La toma de Granada» de *Leyendas de la Alhambra* se inicia con el acercamiento del ejército vencedor a una ciudad desierta. A la opulencia del bando cristiano se opone el «melancólicamente conmovido hermoso semblante de la reina».³⁷ El narrador se explaya describiendo la ciudad y cómo los dirigentes abandonan a los habitantes a su suerte. Se le exige al rey responsabilidad política y militar, acusándolo de la derrota. Como novedad con respecto al mismo capítulo de *Allah-Akbar*, Fernández y González incluye la intervención de Aben Comixa calcada del texto de Conde, como una funesta enseñanza del final para la historia.³⁸

Con motivo de la Guerra de África (1859-1860), Fernández y González recupera para *El Museo Universal* los dos últimos capítulos de *Allah-Akbar* publicándolos en su folletín. Les añade un memorándum de Isabel la Católica como prefacio, comenzándolo en el momento de su muerte, y finaliza con la voz de Cisneros como justificación de la guerra en Granada y en África.³⁹

No son excesivamente numerosos los ejemplos de autores tanto nacionales como extranjeros que se han ocupado de esta leyenda. Carrasco Urgoiti⁴⁰ atribuye a Irving y a Chateaubriand la supervivencia decimonónica del interés por la tradición mora, que se completará con una composición menor de Alarcón posterior a las obras de Fernández y González.

Así, Carrasco Urgoiti⁴¹ cita *The Conquest of Granada* (1670) de Dryden como testimonio literario de la leyenda previo al romanticismo, aunque matiza que los

³⁵ En el libro *La Alhambra* (1856) se mantiene intacto el inicio del capítulo con respecto al de 1849, con una variación menor. De este modo, la cita «Gonzalo Fernández de Córdoba había sido encargado por los reyes de formalizar el sitio de la ciudad» sufre un pequeño cambio al especificar por separado a cada uno de los monarcas y no como una misma figura. (FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., *Allah-Akbar*, ob. cit., p. 168 y FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., *La Alhambra: leyendas árabes*, ob. cit., p. 877).

³⁶ FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., *La Alhambra: leyendas árabes*, ob. cit., pp. 878-880.

³⁷ FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., *La Alhambra: leyendas árabes*, ob. cit., p. 880.

³⁸ La sentencia «Considera, señor, que las grandes y notables desventuras hacen también famosos á los hombres como las prosperidades y bienandanzas, procediendo en ellas con valor y fortaleza.» (FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., *La Alhambra: leyendas árabes*, ob. cit., p.898) está tomada del volumen de Conde (*Historia y dominación de los árabes en España*, ob. cit., p. 667), al que me refería en la décima nota de este artículo.

³⁹ «He aquí mi noble señora, que yo cumpliendo tu voluntad, traigo mi cruz de Toledo sobre África, por Dios, por ti y por España.» (FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., «La toma de Granada y el suspiro del moro», ob. cit., p. 2).

⁴⁰ CARRASCO URGOITI, M. S., ob. cit.,

⁴¹ CARRASCO URGOITI, M. S., ob. cit.,

ejemplos en las literaturas en lengua inglesa son más bien escasos. Chateaubriand partiría asimismo de la leyenda en *Le dernier Abencerraje* (1826), trabajándola como punto de inicio. A diferencia de los demás autores a los que me he referido, más centrados en las guerras o en la caída de la ciudad, la Granada nazarí del francés es simplemente aquí un recuerdo, una sombra que persigue a los protagonistas.⁴²

Washington Irving, por su parte, dedica dos narraciones al episodio. La primera de ellas se inscribe en la obra *The Conquest of Granada – A Chronicle of the Conquest of Granada from the Ms. of Fray Antonio Agapida* (1829) y la segunda se corresponde con *The Alhambra* (1832).⁴³

En el primer caso la historia se sitúa en el penúltimo capítulo: «Comociones en Granada: entrega de la ciudad»,⁴⁴ que se inicia con la rendición y el acuerdo ya firmado, eliminándose en la traducción fragmentos referentes al aspecto del monarca que podrían contribuir a la imagen de este: «He was reduced to a skeleton; his eyes glowed like coals in their sockets, and his speech was little better than frantic raving».⁴⁵

Boabdil afronta la culpa ante su pueblo y se responsabiliza de la caída de Granada como consecuencia del enfrentamiento con su padre, tal y como mostrará posteriormente Alarcón en *El suspiro del moro*.⁴⁶ Este discurso, al igual que ocurre en otras composiciones, suaviza la humillación de Boabdil al justificar su acción:

Bien sé que mis culpas, y el haberme alzado con el reino contra mi padre, son la causa de los males que padecemos, y que tan amargamente lloro. Por vuestro respeto, no por el mío, he hecho este asiento con los cristianos, deseando protegeros á vosotros, y á vuestras mujeres e hijos contra los horrores del hambre que nos aqueja, y por aseguraros el ejercicio de vuestra religión, y la posesión de vuestros

⁴² «Lorsque Boabdil, dernier roi de Grenade, fut obligé d'abandonner le royaume de ses pères, il s'arrêta au sommet du mont Padul. De ce lieu élevé on découvrait la mer où l'infortuné monarque allait s'embarquer pour l'Afrique; on apercevait aussi Grenade, la Vega et le Xénil, au bord duquel s'élevaient les tentes de Ferdinand et d'Isabelle. A la vue de ce beau pays et des cyprès qui marquaient encore çà et là les tombeaux des musulmans, Boabdil se prit à verser des larmes. La sultane Aïxa, sa mère, qui l'accompagnait dans son exil avec les grands qui composaient jadis sa cour, lui dit: «Pleure maintenant comme une femme un royaume que tu n'as pas su défendre comme un homme.» Ils descendirent de la montagne, et Grenade disparut à leurs yeux pour toujours.» (CHATEAUBRIAND, F. R., VICOMTE DE, «Le Dernier Abencerage» en *Atala. René. Le Dernier Abencerage*, Paris, Pourrat Frères, 1834, p. 145).

⁴³ «El material histórico está organizado en forma clara y es abundantísimo, pues el autor narra los principales episodios de la campaña, vistos desde el campo cristiano, así como los acontecimientos más importantes que agitaron durante esos años la corte mora» (CARRASCO URGOITI, M. S., *ob. cit.*, Tesis (Versión digital), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010).

⁴⁴ La traducción de 1831 llevada a cabo por Jorge W. Montgomery es parcial, ya que se alteran los capítulos al fundirse entre sí. Los capítulos xcvi y xcix («Comotions in Granada» y «Surrender of Granada», respectivamente) se agrupan en uno solo. En adelante, cito en español por la traducción de 1831 y en inglés por la edición de Carey, Lea & Carey, 1829.

⁴⁵ IRVING, W., *Chronicle of conquest of Granada*, Philadelphia, Carey, Lea & Carey, 1829, p. 287.

⁴⁶ ALARCÓN, P. A. de, *El suspiro del moro*, Granada, Ventura y Sabatel, 1867.

bienes, libertad y leyes, bajo el dominio de otro Soberano más venturoso que vuestro desgraciado Boabdil.⁴⁷

Tras la entrega de llaves, Irving narra el encuentro entre Boabdil y su familia camino de las Alpujarras. En lo alto del último monte desde el que se ve la ciudad, la comitiva se gira y observa Granada. Aprovecha Irving la ocasión para describir la última visión de la Alhambra que leeremos en la obra:

A los rayos de un sol resplandeciente, relumbraban los dorados chapiteles de sus alcázares y mezquitas; las erguidas almenas y torres de la Alhambra presentaban una majestuosa perspectiva; y en derredor, desplegaba la vega su verde seno, por donde corría engastada la líquida plata del cristalino Genil.⁴⁸

Sin embargo, no es el horizonte granadino lo que desata la emoción en Boabdil. Mientras contemplan la ciudad, las tropas conquistadoras anuncian la toma de la misma mediante la salva y es esa explosión lo que provoca la crisis nerviosa del antiguo rey. Y a ella le sigue el reproche de su madre: «Bien haces de llorar como mujer, lo que no fuiste para defender como hombre».⁴⁹

El reproche, en el que no insiste el autor estadounidense, precede a la intervención de Aben Comixa,⁵⁰ que mantiene el tono consolador que se refleja también en el resto de autores y que procede, asimismo, a nombrar el monte:

De aquí vino el llamarse Fez Alá Ackbar un cerro que está cerca del Padul, pero el punto desde el cual miró el Rey á Granada por la vez postrera, se denomina aun hoy dia, el último suspiro del moro.⁵¹

⁴⁷ En IRVING, W., *Crónica de la conquista de Granada*, Jorge W. Montgomery (trad.), Madrid, I. Sancha, 1831, p. 229. «It was my crime in ascending the throne in rebellion against my father –said he mournfully– which has brought these woes upon the kingdom; but Allah has grievously visited my sins upon my head. For your sake, my people, I have now made this treaty, to protect you from the sword, your little ones from famine, your wives and daughters from outrages of war; and to secure you in the enjoyment of your properties, your liberties, your laws, and your religion, under a sovereign of happier destinies than the ill-starred Boabdil» (IRVING, W., *Chronicle of conquest of Granada*, *ob. cit.*, p. 288).

⁴⁸ En IRVING, W., *Crónica de la conquista de Granada*, *ob. cit.*, p. 234. «The sunshine, so bright in that transparent climate, lit up each tower and minaret, and rested gloriously upon the crowning battlements of the Alhambra; while the vega spread its enameled bosom of verdure below, glistening with the silver windings of the Xenel» (IRVING, W., *Chronicle of conquest of Granada*, *ob. cit.*, p. 295).

⁴⁹ En IRVING, W., *Crónica de la conquista de Granada*, *ob. cit.*, pp. 234-235. «You do well –said she– to weep like a woman, for what you failed to defend like a man!» (IRVING, W., *Chronicle of conquest of Granada*, *ob. cit.*, p. 295).

⁵⁰ «The vizier Aben Comixa endeavored to console his royal master. –Consider, sire –said he– that the most signal misfortunes often render men as renowned as the most prosperous achievements, provided they sustain them with magnanimity» (IRVING, W., *Chronicle of conquest of Granada*, *ob. cit.*, p. 295).

⁵¹ En IRVING, W., *Crónica de la conquista de Granada*, *ob. cit.*, p. 235. «From this circumstance, the hill, which is not far from the Padul, took the name of Feg Allah Acbar: but the point of view commanding the last prospect of Granada, is known among Spaniards by the name of *El último suspiro del Moro*, or,

A diferencia de lo que sucede en los textos de Fernández y González, quien pierde interés en la figura de Boabdil una vez ha abandonado Granada, en el primero de los tres apéndices, «Suerte del Rey chico Boabdil», se incluye la historia de este desde su retiro hasta su muerte.⁵²

El segundo acercamiento de Irving al motivo lo realiza, dos años más tarde, en una breve anotación en *The Alhambra* (1832), traducida como *Cuentos de la Alhambra* (1833).⁵³ La descripción que realiza de la escena es totalmente aséptica y superficial, y carece de la empatía hacia el vencedor o el vencido que intentan transmitir el resto de autores a los que me he referido.⁵⁴

En España, Alarcón dedica varias composiciones de diferentes géneros al suceso. El primero de ellos, un canto presentado al certamen del liceo de Granada de 1867, es posterior a todas las creaciones de Fernández y González. La segunda de ellas es una breve descripción en *La alpujarra*, poco distinta de la de Irving. *El suspiro del moro* alaba en tono elegíaco al vencedor, de modo mucho más enaltecedor que en la descripción aséptica de Irving o en las empáticas narraciones del autor sevillano. Granada, en palabras de Alarcón, se identifica con el paraíso perdido, paraíso caído por el orgullo y la traición a Muley Hacen. Es este amotinamiento, anterior a toda la historia, lo que provoca el fatal desenlace.⁵⁵ Y al igual que Fernández y González situaba en boca del visir la pervivencia del recuerdo de la desdicha traída por Boabdil, Alarcón equipara la caída de la monarquía con la de la ciudadela y expresa el eterno recuerdo que esta suscitará en el mundo.⁵⁶

La principal diferencia existente entre la composición de Pedro Antonio de Alarcón y sus predecesores se establece en la figura materna. A pesar de que la tradición insiste en mostrarnos una madre despectiva (y Fernández y González no se

“The last sigh of the Moor”» (IRVING, W., *Chronicle of conquest of Granada*, ob. cit., p. 296).

⁵² IRVING, W., *Crónica de la conquista de Granada*, ob. cit., pp. 241-245. En la edición inglesa de 1829, pp. 423-429.

⁵³ La obra es traducida por D.L.L. y publicada en París por Librería Hispano-Argentina, 1833.

⁵⁴ «Mira ahora hacia el sur, al pie de dichas montañas, una línea de áridas colinas por las que camina pausadamente una larga recua de mulas. Allí se representó la escena última de la dominación musulmana. Desde la cima de una de esas colinas, el infortunado Boabdil lanzó su postrera mirada sobre Granada y dio rienda suelta a la angustia de su corazón. Es el suspiro del moro, lugar famoso en cuentos y leyendas.» (IRVING, W., *Cuentos de la Alhambra*, D.L.L. (trad.), París, Librería Hispano-Americana, 1833, p. 119).

⁵⁵ «¡Así cumpliöse lo que escrito estaba... / pero escrito por Dios, que al hombre dijo: / «Honrarás a tu padre.» - Así acaba / el príncipe rebelde, ingrato hijo / a quien su padre ciego, que espiraba, / una vez y otra feroz maldijo...» (ALARCÓN, P. A. de, *El suspiro del moro*, ob. cit., p. 11).

⁵⁶ «¡Suspiro amargo, lúgubre, espantoso, / que aun en Granada tétrico resuena, / turbando de los siglos el reposo / y de la muerte la quietud serena! / [...] ¡Y sonará implacable, tremebundo, / mientras se acuerde de la Alhambra el mundo!» (ALARCÓN, P. A. de, *El suspiro del moro*, ob. cit., p. 14).

aleja de este patrón), Alarcón introduce la duda del amor dolido duplicando el fondo del personaje:

Y con brusco desdén mal comprimido,
(¡tal vez con hondo amor desesperado!)
apartóse del príncipe afligido,
y, mirando colérica á Granada,
huyó vencida, pero no domada.⁵⁷

Emilio Castelar escribe en 1885 *El suspiro del moro: Leyendas tradiciones, historias referentes a la conquista de Granada* y a finales del s. XIX también publica un volumen sobre las historias y leyendas granadinas. En ambas se detiene en el motivo, describiéndolo con cuidado hasta casi esbozar una pintura.⁵⁸

Las descripciones del paisaje que construye son muy minuciosas. Recrean un paisaje al atardecer mediante imágenes estáticas que muestran al lector una postal.⁵⁹ El final de la historia apenas ocupa unas líneas. Solo se menciona entre los personajes a Boabdil y Aixa, siendo la figura materna la única que tiene voz en el texto.

Como podemos constatar, pese a que los mimbres argumentales apenas difieren en las diferentes versiones literarias de la leyenda, Fernández y González las elabora en base a sus propias ideas y presupuestos románticos. El reciclaje de un texto tan marcadamente volcado en el perdedor sobrevive inmune a la justificación y actualización histórica que el autor sevillano realiza en 1860. Independientemente del intento de loa a la Reina Isabel la Católica o de las palabras atribuidas a Cisneros, son las muertes inevitables de Boabdil y Muza las que consiguen emocionar al lector.

Chateaubriand, Irving, Alarcón y Castelar recrean el motivo de una manera fría, centrados más en la anotación que en el desarrollo de la leyenda, en ocasiones abordada de forma anecdótica, casi superficial, narrada siempre desde la perspectiva del vencedor. El lamento de Boabdil en el Suspiro del Moro, narrado y descrito por

⁵⁷ ALARCÓN, P. A. de, *El suspiro del moro, ob. cit.*, p. 15.

⁵⁸ «Por fin, al caer la tarde solemne de aquel día terrible, llegó la corte granadina, como en tropel y confusión, al célebre boquete conocido con el nombre de Padul y que separa los valles alpujarreños del valle regado por Darro y por Genil.» (CASTELAR, E., *El suspiro del moro: Leyendas, tradiciones, historias de la conquista de Granada*, 1885, p. 453).

⁵⁹ «El cielo espléndido, el sol fulgurante, las montañas encendidas como volcanes, la vega inmensa dilatándose hasta donde la vista se dilata, las colinas pobladas por torreones parecidos á corales gigantescos, la ciudad atravesada por el Darro y lamida por el Genil, entreabierta y hermosísima como la fruta de su nombre, los arboles de aquella tarde, las púrpuras de aquel ocaso, las armonías compuestas por la mezcla del susurro de las arboledas con el rumor de las brisas, los aromas embriagadores, las perspectivas inacabables, embellecíanse, como á porfía, para despedirse y separarse de aquellos sus reyes y señores, los cuales habían completado las grandezas del Universo con las inspiraciones del arte.» (CASTELAR, E., *El suspiro del moro...*, *ob. cit.*, p. 453-454).

Castelar y, sobre todo por Fernández y González, cobra vida para el lector del XIX e invita a la contemplación literaria de su relevancia todavía en el XXI actual.

BIBLIOGRAFÍA

a) PRIMARIA

ALARCÓN, P. A. de, *El suspiro del moro*, Granada, Ventura y Sabatel, 1867.

CASTELAR, E., *El suspiro del moro: Leyendas, tradiciones, historias referentes a la conquista de Granada*, Madrid: Imprenta de Fortanet, 1885.

CHATEAUBRIAND, F. R., Vicomte de, «Le Dernier Abencerage» en *Atala. René. Le Dernier Abencerage*, Paris, Pourrat Frères, 1834 [1826].

CONDE, J. A., *Historia y dominación de los árabes en España*, París, Baudry, 1820.

FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., *Allah-Akbar*, Granada, M. Sanz, 1849.

_____, *El laurel de los siete siglos*, Madrid, Gaspar y Roig, 1850.

_____, *La Alhambra: leyendas árabes*, Madrid, Martínez, 1856.

_____, «La toma de Granada y el suspiro del moro», en *El Museo Universal*, 1 de enero de 1860, pp. 2-3 y *El Museo Universal*, 8 de enero de 1860, pp. 10-11.

GUEVARA, A. de, *Libro primero de las epístolas familiares*, Valladolid, Real Academia Española, 1950-1952 [1539-1541], pp. 253-254

IRVING, W., *Chronicle of conquest of Granada*, Philadelphia, Carey, Lea & Carey, 1829.

_____, *Crónica de la conquista de Granada*, Jorge W. Montgomery (trad.), Madrid, I. Sancha, 1831.

_____, *Cuentos de la Alhambra*, D.L.L. (trad.), París, Librería Hispano-Americana, 1833.

MÁRMOL CARVAJAL, L. del, *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del Reyno de Granada*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1852 [1600].

b) SECUNDARIA

CARRASCO URGOITI, M. S., *El moro de Granada en la literatura: del siglo XV al XIX*, Tesis (Versión digital), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010 [1956]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-moro-de-granada-en-la-literatura-del-siglo-xv-al-xix/>

CORREA RODRÍGUEZ, P., «Estudio preliminar», en Ginés Pérez de Hita, *Historia de los bandos de Zegrís y abencerrajes (primera parte de las Guerras Civiles de Granada)*, Granada, Universidad de Granada, 1999, pp. IX-CLXXXI.

FERNÁNDEZ PRIETO, C., «Literatura y nacionalismo español (1808-1900)», en José María Pozuelo Yvancos (dir.), *Historia de la literatura española 8: Las ideas literarias 1214-2010*, Madrid, Crítica, 2011, pp. 439-544.

FERRERAS, J. I., *La novela en España. Historia, estudios y ensayos. Tomo III: Siglo XIX. Primera parte (1800-1868)*, Madrid, La biblioteca del laberinto, S.L., 2010.

GONZÁLEZ FERRÍN, E., *Historia general de Al Ándalus: Europa entre Oriente y Occidente*, Córdoba, Almuzara, 2006.

LADERO QUESADA, M. Á., *Castilla y la conquista del reino de Granada*, Granada, Diputación provincial de Granada, 1987.

_____, «Isabel y los musulmanes de Castilla y Granada», en Julio Valdeón Baroque (ed.), *Isabel la Católica y la Política: ponencias presentadas al I Simposio sobre el reinado de Isabel la Católica, celebrado en las ciudades de Valladolid y México en el otoño de 2000*, Valladolid, Ámbito D.L., 2001, pp. 91-114.

EL SANTO OFICIO DE UNAMUNO EN EL TEATRO DE JOSÉ BERGAMÍN

MARÍA TERESA SANTA MARÍA FERNÁNDEZ
Universidad de La Rioja¹

RESUMEN

La admiración de José Bergamín hacia su maestro Unamuno fue constante y manifiesta a lo largo de su vida. Son numerosos los artículos, ensayos y citas en sus poemas donde podemos encontrar la huella de don Miguel. Esa presencia adquiere unas notas particulares en el teatro del escritor madrileño: gusto por las paradojas, juego de palabras pero, sobre todo, un concepto del deber como escritores que no les permite quedarse al margen de la realidad que les tocó a ambos vivir. Desde sus textos de Vanguardia hasta sus piezas dramáticas en el exilio, la huella de Unamuno se hace patente y duradera, tal y como tendremos ocasión de comprobar.

PALABRAS CLAVE: José Bergamín, Unamuno, teatro, influencias, concepción dramática.

ABSTRACT

José Bergamín admired Miguel de Unamuno all his life. He wrote a lot of papers, articles, poems in which Unamuno's inspiration is evident. Bergamín even called Miguel de Unamuno his «maestro». And this presence is very important and peculiar in Bergamín's plays: paradoxes, word games and, above all, the idea of writing like an «oficio», work that implicates writers with his world and time. From his first Vanguardia's plays until his dramatic plays during his exile, Unamuno remains in many characters, plots and images, as we will prove later.

KEY WORDS: José Bergamín, Unamuno, theater, comparative literature, dramatic ideas.

Resulta por todos sabido la admiración que sentía José Bergamín (1895-1983) por Miguel de Unamuno y su reconocimiento como maestro de expresión, de vida y de pensamiento. En las próximas páginas intentaremos comprender cómo se refleja en el teatro bergaminiano las, para él, grandes enseñanzas del que fue, por encima de todo, maestro y amigo. Empezaremos con el concepto de teatro que ambos defenderán como compromiso y «oficio divino»; después comentaremos el gusto por lo paradójico y por jugar con las palabras encima del escenario; y, por último, terminaremos con la concreción que realiza Bergamín de las enseñanzas sobre teatro del escritor vasco.

Recibido: 10-02-2016 / Aceptado: 16-06-2016

¹ Este artículo se inscribe dentro del proyecto «La historia de la literatura española y el exilio republicano de 1939» (FFI2013-42431-P).

1. EL SANTO OFICIO DE ESCRIBIR

El santo oficio de escribir que es santo oficio de inquirir en las palabras y con ellas el lenguaje que expresa porque exprime las conciencias humanas.

La cita anterior aparece en «Miguel de Unamuno y el santo oficio del escritor»² que Bergamín incluyó en 1943 como prólogo a *Cuenca ibérica*. Destaca en todo el texto una defensa, común en ambos autores, de apartarse de los lugares comunes y de devolver a las palabras sus múltiples matices y significados, para conseguir, de esta forma, un único objetivo, pensar y alcanzar la verdad: «¡Santísimo oficio el de escribir que es inquirir verdad!».³

Este ideario de escritor comprometido con el lenguaje y el pensamiento supone un rasgo importante y destacable, en un momento en que ya el autor madrileño se había señalado como contrario a la deshumanización del arte promulgada por Ortega y al encierro del poeta en su torre de marfil como deseaba Juan Ramón Jiménez. De esta forma, Bergamín encuentra en el maestro Unamuno un modelo de quehacer literario afín a su pensamiento, pero también a su personalidad inquisidora y ávida de jugar con las palabras. Su defensa del analfabetismo como forma de volver a la veta pura del lenguaje nos recuerda en seguida no solo al artículo que publicó en 1933 sobre esta cuestión⁴ sino, sobre todo, las dos visiones enfrentadas sobre el arte de entender la lengua y el lenguaje que encontramos en una de sus primera obras teatrales, *Los filólogos*.

La farsa de los filólogos o *Los filólogos* está fechada en el 1925. El texto se dio por perdido durante muchos años, pero Nigel Dennis, gracias a la colaboración de la viuda de don Antonio Rodríguez-Moñino, pudo rescatarlo y publicarlo con posterioridad.⁵ Y resulta interesante para el tema que nos ocupa porque en esta farsa, al estilo de Aristófanes, aparecen como personajes de la obra «Don Miguel de Unamuno» y José Bergamín, caracterizado, en su caso, como «El Mirlo».

Esta «comedia», como la define su autor, va dedicada a Pedro Salinas y pone sobre la escena a grandes pensadores y escritores españoles de principios del siglo pasado. Por un lado, aparece el bando de «Los filólogos», caricaturizados por Bergamín, y entre quienes se incluyen «El Maestro Inefable don Ramón Menéndez»,

² Prólogo de Bergamín al libro de Miguel de Unamuno, *Cuenca ibérica (lenguaje y paisaje)*, México, Séneca, 1943. Recogido en BERGAMÍN, J., *Prólogos epilogales*, N. Dennis (ed.), Valencia, Pre-Textos, 1985, p. 91.

³ BERGAMÍN, J., *Prólogos epilogales, ob. cit.*, p. 95.

⁴ BERGAMÍN, J., «La decadencia del analfabetismo», en *Cruz y Raya*, Madrid, 3, junio 1933, pp. 61-94.

⁵ Madrid, Turner, 1978. Pero citaremos por el texto que se recoge en José Bergamín. *Un teatro peregrino*, en *Cuadernos El Público*, 39, Madrid, abril 1989, pp. 43-58. También lo edita Paola Ambrosi en BERGAMÍN, J., *Teatro de vanguardia (Una noción impertinente)*, Valencia, Pre-Textos, 2004, pp. 261-295.

«El Doctor Américus» y «El Profesor Tomás Doble».⁶ Por el otro, nos encontramos con «El Espíritu de Valle-Inclán», «Don Miguel de Unamuno» y «La barraca ambulante: Baroja, Azorín, A. Machado y el perro, Eugenio d'Ors».⁷ Si los filólogos propugnan que el «Coro de Monos» repita las letras y sus sonidos sin atender a su significado más profundo, La Lechuza, El Ruiseñor y El Mirlo se alían con el «Coro de Pájaros» pues «no admiten explicaciones de palabra».⁸ Y resulta interesante comprobar, en este sentido, la importancia que contiene la única aparición de Unamuno que podemos encontrar en esta farsa.

En efecto, al final del primer Acto, Unamuno se presenta en el escenario al modo de un «deus ex machina» de la tragedia griega. Así, en la acotación que acompaña a su entrada se dice: «(En esto aparece en el fondo del bosque, azotado por la tempestad, iluminado por los rayos, como un Rey Lear, Don Miguel de Unamuno, que grita, dominando el estruendo de modo que todos le oyen)».⁹ Y sus palabras, provocadoras y amenazadoras, se harán eco del pensamiento y manera de entender la literatura y la palabra de ambos autores:

M. UNAMUNO. ¡Farsantes! ¡Hipócritas! ¡Fariseos! ¿Qué sabéis vosotros de la palabra? De la palabra viva, sangre y cuerpo de nuestra alma. De la fe, del amor, de la poesía, ¿qué sabéis vosotros? ¡Id a engañar a los tontos con vuestras mercancías, ya que no sabéis descubrir la vida, como los arúspices, en las entrañas palpitantes del idioma.¹⁰

Y, de esta forma, su entrada y sus palabras provocarán la huida del «Coro de las Fichas» quienes, al precipitarse en el fuego, causarán, a su vez, la devastación de todo el edificio donde trabajaban los filólogos a causa del incendio. Más adelante, comprobaremos la importancia que tiene en el teatro bergaminiano la estructura y los mitos del teatro griego, a través, de nuevo, del saber clásico de don Miguel. Pero lo que nos interesa ahora resaltar es que en esta especial cruzada por el espíritu, Bergamín, ese pájaro negro que aparece como prólogo y epílogo en la farsa, reconoce en su maestro Unamuno ese poder conminatorio que él manifiesta haber perdido tal y como expone el Coro de los Monos al Maestro al principio del tercer acto de la obra:

CORO DE MONOS. El ruiseñor y la lechuza ejercen una gran influencia y todos los pájaros los tienen en veneración.

MAESTRO. Yo temo más al mirlo, porque es un cínico capaz de cualquier cosa con tal de ponernos en ridículo.

⁶ BERGAMÍN, J., *Los filólogos*, ob. cit., p. 44.

⁷ BERGAMÍN, J., *Los filólogos*, ob. cit., p. 44.

⁸ BERGAMÍN, J., *Los filólogos*, ob. cit., p. 57.

⁹ BERGAMÍN, J., *Los filólogos*, ob. cit., p. 48.

¹⁰ BERGAMÍN, J., *Los filólogos*, ob. cit., p. 48.

CORO DE MONOS. No lo creas. El mirlo, como se burla de todo, ha perdido mucha autoridad.¹¹

Debemos tener en cuenta que la lechuza en este caso simboliza a Unamuno, pues su figura se ajusta perfectamente a esa «diosa de la sabiduría», Atenea, a quienes los griegos estudiados por don Miguel, representaban a través de la imagen de dicho pájaro. Y no será la única obra en la que se asocie con él, pues, en el ya mencionado ensayo «Miguel de Unamuno y el santo oficio del escritor», comenta Bergamín al respecto:

¿Por qué no escribe usted como todo el mundo?, suele preguntárenos a los escritores solitarios, solidarios de nuestras comunes soledades propias. Y así se lo preguntaban a Don Miguel. A lo cual responden por nosotros olivos y mochuelos. Porque todo el mundo no escribe; como no lee. Se escribe y se lee para el mundo todo y por el mundo todo; lo cual es hacerlo del todo y para todos en cada uno. Que «cada uno es cada uno» dice nuestro pueblo de Madrid -«el Madrid de la España eterna»-: como el olivo y el mochuelo. Y cada mochuelo a su olivo: a su alero del tejado propio y común; tejado de vidrio, alero de ala y ala de pluma.¹²

Por otro lado, el ruiseñor representa a Juan Ramón Jiménez, poeta admirado por Bergamín hasta que su relación se ve truncada por diversas razones que Nigel Dennis ha estudiado en profundidad.¹³ Y faltaría un cuarto «pájaro» -en este caso un mamífero, más que un ave-, el murciélago, para representar a otro de los autores admirados por el escritor exiliado, don Ramón de Valle-Inclán, quien también aparecerá mágicamente sobre el escenario, a modo de profeta anunciador de las palabras que dirigirá Unamuno en el Centro de los filólogos al final del primer acto: «(De pronto, en la chimenea se levanta una llamarada y aparece fantásticamente un murciélago negro que tiene las barbas y las gafas de Valle-Inclán)».¹⁴ Su caracterización como «fantasma» y demonio para el Maestro inefable y sus discípulos no deja de resultar un rasgo positivo en esta obra que satiriza de todas las formas posibles la labor filológica de intentar medir, explicar y constreñir las palabras a meros sonidos sin significado real ninguno.

En *Los filólogos* no vuelven a salir en escena el personaje de Unamuno ni los otros escritores elegidos por Bergamín para luchar contra el excesivo celo gramatical y filológico de «el Maestro Inefable» y sus discípulos. Pero no olvidemos que su entrada a escena será la que desencadene el incendio del «Centro» -en alusión al lugar y a las tareas que se desarrollaban en el Centro de Estudios Históricos- y que su figura

¹¹ BERGAMÍN, J., *Los filólogos*, ob. cit., p. 55.

¹² BERGAMÍN, J., «Miguel de Unamuno y el santo oficio del escritor», en *Prólogos epilogales*, ob.cit., p. 95.

¹³ DENNIS, N., *Perfume and Poison. A Study of the Relations between José Bergamín and Juan Ramón Jiménez*, Kassel, Edition Reichenberg, 1985.

¹⁴ BERGAMÍN, J., *Los filólogos*, ob. cit., p. 47.

revolotea en otros momentos de esta obra que recuerda, además, las diatribas del don Miguel hacia eruditos librescos en *Amor y pedagogía*. Así, cuando en el segundo acto se plantea la reconstrucción de la labor realizada por los filólogos, el maestro responde a las serias dudas del Profesor Tomás Doble de que eso sea posible, diciéndolo: «Que el escepticismo no siembre en ti, querido amigo, su unamunesca pasión efervescente...».¹⁵ Y sus palabras finalizarán por la llegada de la «Cacatúa», el único pájaro que no reconocen los otros porque se limita a repetir sin saber lo que está diciendo.

Como vemos, en esta «farsa aristofanesca» Bergamín trata uno de sus temas preferidos, la contraposición entre el espíritu y el pie de la letra, asunto que cobra gran relevancia en sus aforismos, ensayos, poesías y en su teatro. De nuevo, las palabras que dedica a Unamuno nos ayudan a entender cómo ambos autores conseguirán aunar, en una nueva paradoja común a los dos, modelos y referencias anteriores con un pensamiento nuevo y creativo:

¿Que no me entiendes bien?-nos pregunta Unamuno-. Pues aprende mi lengua, nuestra lengua o déjalo. Y si la aprendes, si la aprendemos de consuno, deja que así, al desgaire, desencadenemos -esto es, libertemos- lugares comunes para hacérmolos propios. Y propio el sentido común.

Así, al desgaire, solemos andar los escritores desencadenando, libertando lugares comunes, que, al hacérmolos propios, vuelven a hacernos comunicables, recuperando su sentido común apropiadamente. «Oye uno para poder hablar -escribe Don Miguel-, lee para poder escribir».¹⁶

El lenguaje debe ser siempre creador y creativo, lleno de pensamiento y sentimiento por parte del autor, pero también, rico en matices e interpretaciones por parte de quien lo recibe. De ahí, la sátira cruel de Bergamín para quienes, lejos de la opinión de don Miguel, quieren constreñirlo a simples moldes o fichas gramaticales, o bien, diseccionarlo para que pierda su valor y, sobre todo, su espíritu. Por tanto, más próximo estará el lenguaje popular, lleno en matices y acepciones, al ideal literario de ambos escritores, que la «farsa de los filólogos». Así lo evoca y recuerda José Bergamín, con palabras de Unamuno, en una entrevista donde habla sobre el idioma fundamental de su infancia:

Aprendí a escribir oyendo hablar a los analfabetos, rodeado de una servidumbre numerosa procedente de todas las regiones de España, porque los niños andaluces comían en la cocina. Aquellas muchachas contaban chistes, infundios, leyendas de sus aldeas en un lenguaje poético, que constituía mi dialecto literario, que decía Unamuno, siempre difícilísimo de entender de los doctos profesores.¹⁷

¹⁵ BERGAMÍN, J., *Los filólogos*, ob. cit., p. 49.

¹⁶ BERGAMÍN, J., «Miguel de Unamuno y el santo oficio del escritor», en *Prólogos epilogales*, ob.cit., pp. 92-93.

¹⁷ GURMÉNDEZ, C., «La irreductible personalidad de José Bergamín», en *El País*, 26 de enero de 1980, suplemento «Artes», p. 13.

Sin duda, además de esa concepción «espiritual» y creadora del lenguaje nos encontremos también en el teatro del escritor madrileño dos aspectos heredados de Unamuno: el placer por jugar con las palabras y huir de clasificaciones prefijadas para la dramaturgia que realizó.

2. «NO SE PIENSA MÁS QUE AFORISMOS O EN DEFINICIONES»¹⁸

Al igual que los personajes simbolizados por «pájaros» en su comedia *Los filólogos*, José Bergamín concebirá toda palabra como llena de significados. De ahí que considere su obra teatral como un medio ideal para «dar que pensar». Ejemplos de un teatro casi aforístico y lleno de dobles matices y significados resultan sus primeros intentos teatrales, *Enemigo que huye*, *Tres escenas en ángulo recto* o la misma farsa comentada en el apartado anterior. Pero también en una de sus últimas obras conservadas, *La cama, tumba del sueño o El dormitorio*, fechada en 1956, nos encontramos con diálogos llenos de paradojas y juegos de palabras, de ideas cruzadas y repensadas para que dejen de ser lugares comunes y se conviertan en «propios»:

ÉL. Tanto mejor. Nadie se conoce antes de encontrarse.

ELLA. ¿De encontrarse cómo?

ÉL. Como nosotros. Como ahora tú y yo. Por la primera vez...

ELLA. Cuando uno se encuentra es siempre por la primera vez.

ÉL. Por primera vez nos encontramos ahora en esta alcoba; pero sin saber cómo ni por qué.

ELLA. Se nos habrá olvidado.

ÉL. Es posible. Hagamos algo para recordarlo.

ELLA. ¿Recordar qué?

ÉL. Esto. Por qué estamos aquí, los dos. Cuándo vinimos, y de dónde.¹⁹

Las réplicas breves, cargadas de palabras con más de un matiz y llenas de significados no son exclusivas de este tipo de teatro que podría ser considerado más filosófico. Bergamín recurre al gusto por descomponer y ofrecer los temas en su más amplia gama de acepciones en casi todas las obras dramáticas que escribió. Como vemos, la idea de pensar y dar que pensar proviene de esa concepción aforística del pensamiento que el autor exiliado recibió de su maestro, don Miguel. Solo repasando los títulos o los nombres de algunos personajes de sus composiciones teatrales podremos

¹⁸ Cita de Unamuno que Bergamín recoge en BERGAMÍN, J., «El rabo ardiendo», en *Escritura*, Montevideo, 7, junio de 1949, p. 43.

¹⁹ BERGAMÍN, J., *La cama, tumba del sueño, Primer Acto*, Madrid, 1983, marzo-abril de 1983, pp. 71-72.

empezar a comprender cómo el hecho de jugar con las palabras conlleva un grado de compromiso tan serio como formalmente adquirido por los dos escritores.

En efecto, ya en la primera obra teatral publicada en el exilio, *Tanto tienes cuanto esperas y el cielo padece fuerza o La muerte burlada (Misterio de la fe y dolorosa pasión de Santa Catalina de Siena)*²⁰ nos encontramos con un título lleno de profundos significados y acepciones. No resulta extraño que, recién iniciado su exilio, nuestro autor elija el género dramático como el más idóneo para sus inquietudes literarias. En primer lugar, parece curioso que escriba un «misterio de fe» en un momento en que las heridas de la Guerra Civil española se mantenían abiertas en la todavía vigente II Guerra Mundial. Sin embargo, no olvida nuestro autor su «ministerio literario» al escribir esta pieza, en la que sus preocupaciones religiosas y sociales del momento se compaginan con el modelo de las vidas de santos que escribió Lope (*Santa Teresa de Jesús o El viaje del alma*) o autos como *La nave del mercader* de Calderón. La acción se sitúa en Siena, en el siglo XIV, pero Bergamín no se olvida de recordarnos la situación presente en que redactó e ideó su obra. Por otro lado, el título de la obra sigue el gusto de José Bergamín por rescribir frases populares, literarias o evangélicas. Así, el primero de los tres títulos juega con una expresión hecha, al estilo de la que utilizó Miguel Hernández para titular su auto como *Quien te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*.²¹ Y el propio escritor madrileño nos recuerda el pasaje de *Don Quijote* de donde ha tomado el primero de los subtítulos. Se trata, en efecto, del capítulo 58 de la Segunda parte de la novela de Cervantes y, en concreto, del momento en que se encuentra con cuatro santos de palo o caballeros andantes a lo divino: San Jorge, San Martín, San Diego o Santiago Matamoros y San Pablo. No deja de ser significativo que al recordarlo, evoque también la opinión que sobre él tenía don Miguel de Unamuno:

Todo en el libro admirable de su vida parece equilibrarse, de veras y de burlas, en esta tragicómica pugna del heroísmo y la santidad. Por eso en este pasaje, que Unamuno llama abismático, vemos decidirse por boca del mismo Don Quijote esta diferencia, cuando encarándose con los santos nos afirma: *que la diferencia que hay*

²⁰ BERGAMÍN, J., «Tanto tienes cuanto esperas y el cielo padece fuerza o La muerte burlada (Misterio de la fe y dolorosa pasión de Santa Catalina de Siena)», en *Hijo Pródigo*, México, I época, 10, enero de 1944, pp. 40-53, donde se publican el primer y segundo acto; y 11, febrero 1944, pp. 107-119, en el que aparecen el tercer acto y los dos epílogos. Todas las obras de su etapa del exilio que aparecen referenciadas en este artículo pueden consultarse también en: SANTA MARÍA, M.T., *El teatro en el exilio de José Bergamín. Tesis doctoral*, II, Bellaterra, UAB, 2001, pp. 587-1036.

²¹ Como solía ser habitual, pudo influir el Bergamín editor en la elección definitiva del título de la primera obra teatral del poeta de Orihuela. Así parece desprenderse de la carta que Miguel Hernández envía a nuestro autor en junio de 1934: «He llegado al cabo de mi obra que quise hacer sacramental. Para la mitad de esta semana que se nos echa encima, le mandaré lo hecho que le falta [...] Ahí van esos dos nombres: “¡Quién! te ha visto y ¡quién! Te ve” y “El Hombre, asunto del cielo”. Si tiene, amigo Bergamín, alguno y no le son bien parecidos éstos dígamele» (ROVIRA, J. C., «Introducción» en HERNÁNDEZ, M., *Obra completa, II: Teatro*, Madrid, Espasa-Calpe / Generalitat Valenciana / Caja de Ahorros del Mediterráneo, Clásicos Castellanos, 28, 1992, p. 1180).

*entre mí y ellos es que ellos fueron santos y pelearon a lo divino y yo soy pecador y peleo a lo humano. Ellos conquistaron el cielo a fuerza de brazos, porque el cielo padece fuerza, y yo hasta ahora no sé lo que conquistó a fuerza de mis trabajos.*²²

El último de los subtítulos se explica a lo largo de la obra pero, ya desde el principio, nuestro autor le otorga una interpretación cristiana a partir de la frase tomada de San Pablo: «Muerte, ¿dónde está tu victoria? ¿Dónde, muerte, tu aguijón?».²³ Utiliza también este epígrafe en uno de sus poemas dedicados a Claudine²⁴ y era pensamiento común en nuestro autor, pues reformula la idea en *Medea*: «¡Muerte! ¡Imposible afán de una ilusoria sombra / que arrastra su esqueleto de sueño por el suelo! / ¿Dónde está tu aguijón, tu veneno, tu engaño, / la miel de este panal vacío de mi cuerpo? / ¿Dónde se pudre el alma cuando tus sueños huyen? / ¿Dónde la victoriosa razón de tu misterio?».²⁵ Sin duda, Cristo, al vencer a la muerte, se burló de ella, y por esta razón Santa Catalina invita a Tuldo a seguir su ejemplo aceptando con gusto y como un bien su final.

Por su parte, en *La hija de Dios*²⁶ nos ofrecerá como título el nombre real de un pueblo de la paramera abulense que quedará asolado a principios de la Guerra Civil española en el texto bergaminiano. Y su protagonista, Teodora, lejos de constituir la reina de su modelo griego, la última reina de Troya, Hécuba, será una humilde mujer que verá destruida toda su paz, su familia y su tierra. «Teodora» no será ningún regalo o hija de Dios, como la etimología de su nombre o de su pueblo podía sugerir. Aunque, naturalmente, nuestro escritor jugará su última baza al final de la obra, para darnos a entender que este personaje ofrecerá su martirio, como el «Hijo de Dios», Jesucristo, en remisión por su pueblo y ejemplo de la lucha que deben realizar.

También sugerente resulta el título de *Medea, la encantadora* pues, según Bergamín, contemplaremos «lo que nadie pudo ver jamás de Medea: su desencanto»²⁷ y le preguntaremos desde el principio, junto al Ama: «¿Por qué dudas ahora de ti misma, Medea?»²⁸, es decir, ¿cómo has pasado de encantadora a desencantada? Por

²² BERGAMÍN, J., «Como sobre ascuas», en *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro*, Madrid, Adra, 1976, pp. 202-203, donde habla de *La Vida de don Quijote y Sancho* de su querido Miguel de Unamuno.

²³ *Corintios* 15, 55.

²⁴ BERGAMÍN, J., *Poesía, II. La claridad desierta*, Madrid, Turner, 1983 p. 94.

²⁵ BERGAMÍN, J., *Medea, la encantadora*, «explosión trágica en un acto», *Primer Acto*, Madrid, 44, 1963, pp. 25-26.

²⁶ BERGAMÍN, J., *La hija de Dios y La niña guerrillera*, Madrid, Hispamerca, 1979, pp. 5-73. Aunque la primera edición de *La hija de Dios y La niña guerrillera* corresponde a México, M.E.D.E.A, 1945.

²⁷ BERGAMÍN, J., *Medea, la encantadora*, *ob. cit.*, p. 30.

²⁸ BERGAMÍN, J., *Medea, la encantadora*, *ob. cit.*, p. 26.

tanto, el calificativo en el título de «encantadora» sintetiza muy bien todo el contenido de la obra. Nada menos encantador o atrayente que la figura de una hechicera y filicida. Y nada más original que mostrar no ya los encantos o conjuros de la maga -condición además indispensable para Eurípides al concebir su personaje como «bárbara» en el sentido etimológico de la palabra-, sino, precisamente, su «desencanto», el momento de estallido o «explosión trágica» que le lleva a unos nuevos crímenes para volver a ser Medea, la divina, la nieta del dios Sol que, libre de toda traba y amor sangriento, regresa a sus orígenes, a los cielos. Pero no acaba aquí de jugar con los «espíritus» de las palabras nuestro dramaturgo. Y así, no estuvo desencaminado Bergamín en la dedicatoria de la obra: «a Dahd Sfeir, que encantó de vida y de verdad el fantasma de esta Medea»,²⁹ jugando con el significado general de la obra y, en último extremo, con el fin principal del teatro, tal como él lo concebía, «encantar», mostrar desde el principio una ficción, un verdadero «juguete trágico», en el sentido de que «el teatro no realiza nada; lo irrealiza todo» (p. 36), porque, en definitiva, toda la pieza consiste en un «mero pretexto para una actriz», (p. 35). Pero Bergamín no sería Bergamín si no supiese aunar paradójicamente la contradicción de presentar en un simple juego, «lo más hondo, secreto y entrañable de la conciencia humana».³⁰

Múltiples referencias literarias aparecen también en el triple título de *Melusina y el espejo o una mujer con tres almas y Por qué tiene cuernos el Diablo*. Esta «figuración bergamasca»³¹ alude a dos aspectos muy vinculados con la personalidad de nuestro escritor. Por un lado, recuerda el apego de Bergamín hacia el personaje de Arlequín, por proceder de la ciudad italiana de Bérgamo, de donde manifestaba que era originario su apellido;³² y, por otro, destaca su afecto hacia ese «espíritu elemental» que tan bien supo ejemplificar el alma femenina y a la que dedicará más atención en otros escritos suyos. Al igual que en *Tanto tienes*, el título de esta pieza aparece repartido en tres sugerentes partes: *Melusina y el espejo o Una mujer con tres almas y Por qué tiene cuernos el diablo*. Coinciden, por su parte, cada uno de estos epígrafes con el posible título que hubiera podido dar Bergamín a cada uno de los actos en que se divide la obra, titulación que sí aparece e incluye expresamente en *La niña guerrillera*. Y así, el primer acto correspondería a la rotura de ese espejo por parte de la protagonista, el segundo a la realización de su «triple» venganza, mientras que en el tercero encontraríamos

²⁹ BERGAMÍN, J., *Medea, la encantadora*, ob. cit., p. 23.

³⁰ BERGAMÍN, J., «Musaraña del teatro», en *El pasajero, peregrino español en América*, III, México, Séneca, otoño 1943, p. 16.

³¹ BERGAMÍN, J., «Melusina y el espejo o una mujer con tres almas y Por qué tiene cuernos el Diablo», en *Escritura*, Montevideo, 10, diciembre 1952. Aunque sus dos primeros actos ya se habían editado en la citada publicación periódica, en el número 8 (diciembre 1949), pp. 28-53; y 9 (noviembre 1950), pp. 21-48, respectivamente.

³² GONZÁLEZ CASANOVA, J. A., *Bergamín a vista de pájaro*, Madrid, Turner, 1995, p. 67.

el «bosquejo» o «encornudamiento» del diablo. Se atienen los tres perfectamente al esquema de Planteamiento-Nudo-Desenlace, aunque también podrían definirse los dos últimos actos como los de la burla al mundo y al diablo, respectivamente, por parte de Melusina. En última instancia, se trataría, además, de mostrar una versión totalmente irónica y distorsionada del tema del honor, la venganza y los cuernos burlados que tanta raigambre –en serio o en broma– tiene en la literatura española.³³ Reflexión profunda en una farsa en que las citas y las referencias a modelos de cualquier género, siglo y país son numerosas.

No quedaría la relación completa si no citamos, al menos, otros títulos de obras dramáticas suyas donde los juegos de palabras, la etimología y la alusión a obras anteriores resulta también manifiesta. En el teatro anterior a la Guerra nos encontramos con *Tres escenas en ángulo recto* y *Enemigo que huye*. Esta última incluye *Polifumo*, donde los personajes de Hamlet, Fausto y Don Juan se dan cita, respectivamente, en cada una de sus tres partes; y *Coloquio espiritual del pelotari y sus demonios*, cuyo protagonista, Eautontimorumenos, procede de «El atormentador de sí mismo» de Terencio. Pero también juega en *La sangre de Antígona*, no solo con un mito clásico, sino con la propia contradicción de quien niega en su propio nombre el linaje o sangre heredados y que debe perpetuar ('anti', «contra» y 'goné', «linaje descendencia»). En *¿A dónde iré que no tiemble?* recoge el título del lema de la ciudad de Guatemala para aludir a la situación real de la ciudad de Antigua, anegada por las inundaciones y el volcán del Agua en 1521, pero también a la crisis religiosa que sufre su protagonista, doña Beatriz de Alvarado, «la Sin Ventura», quien regentaba el cargo de gobernadora de Guatemala en ese decisivo momento. En *Los tejados de Madrid o El amor anduvo a gatas* mezcla entre las silvas de *La Gatomaquia* de Lope de Vega sus propios versos para ironizar, sin duda, sobre la cita y presunción admirativa que nos ha llegado sobre este autor del Siglo de Oro: «¡Es de Lope!».

Como hemos podido comprobar ya por los títulos de algunas de sus obras, la preferencia de Bergamín por las citas o por los modelos literarios anteriores le llevan a un tipo de teatro aforístico y repleto de pensamientos profundos entre juegos con las palabras para convertirlas en «lugares propios», tal y como quería su estimado don Miguel. Pero un concepto más elevado se esconde también en su concepción dramática, tal y como veremos a continuación.

³³ Calderón y Valle-Inclán se encontrarían en el vértice de ambas posturas. Por otro lado, no podemos olvidarnos de otras versiones paródicas de «cornudos» que nos han dejado otros contemporáneos de Bergamín, como García Lorca en su *Retablillo de don Cristóbal* – en la que también se alude explícitamente a personajes de guiñol como «don Arlequín de Bérghamo» (GARCÍA LORCA, F., «Prólogo dialogado» a *Retablillo de don Cristóbal*, en *Obras completas, II*, M. García Posada (ed.), Madrid, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1996, p. 411) – o en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*; ni de planteamientos más trágicos sobre la cuestión del honor, como los que aparecen en *El adefesio* de Alberti y *Crimen* de Max Aub.

3. «EL DISPARATE EN ELLOS TIENE NOMBRE PROPIO. ES LA NIVOLA DE UNAMUNO, EL ESPERPENTO DE VALLE-INCLÁN, LA GREGUERÍA DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA»³⁴

Sin duda, el concepto unamuniano con el que más sintonizaba el autor madrileño sería el de un teatro «humanizado», al afirmar que:

Si la obra genial no envejece es por ser, como la realidad misma, enteramente docente y educativa siempre. El teatro es docente, escuela de costumbres por ser espejo de ellas, y para enseñar al pueblo hay que aprender primero de él, como para domar las fuerzas naturales precisase primero sostener a su estudio la mente.³⁵

Si Unamuno recrea y cristianiza unamunescamente a *Fedra*,³⁶ Bergamín se permitirá «cristianizar», con estilo propio, a *Antígona*. Eso sí, manifestando idéntica pasión por la paradoja que la que guardaba don Miguel y que tan grata era, por naturaleza, a Bergamín: «¿Si los muertos no quieren mi vida, por qué quieren los vivos mi muerte?».³⁷ Paradójica pregunta que puede servir como espejo donde se reflejase el mismo Unamuno. No constituirá esta la única ocasión en que, por otro lado, el autor exiliado mantenga viva la antorcha grecolatina que encendió don Miguel al inaugurar, con su versión de Medea y la magnífica actuación de Margarita Xirgu, los festivales del Teatro Clásico de Mérida en 1933. En efecto, tal y como hemos aludido con anterioridad, Bergamín escribió *Medea, la encantadora* y se remontó al mito de *Hécuba* de Eurípides, a través también de *Hécuba triste* de Fernán Pérez de Oliva, a la hora de escribir *La hija de Dios*.

Y, en este caso, la incorporación de mitos clásicos no se ceñirá a una mera búsqueda de lugares propios, sino que subyace toda una concepción dramática que, como vemos, tiene muy en cuenta las directrices de su maestro Unamuno. Así lo comprobamos, por ejemplo, en una de las definiciones que sobre lo que es teatro nos dejó Bergamín:

El teatro es grito, como afirma certeramente don Miguel de Unamuno, y alguno tiene que acabar -o empezar- por salir gritando; por eso, cuando no empieza por gritar el drama, la comedia, acaba por gritar el público. [...] ¿Qué hacen Esquilo y Shakespeare o Calderón, sino gritar engañosamente? Gritar de lo que les duele el engaño. El teatro es grito por la palabra o por el gesto; la máscara en un grito para los ojos antes de serlo, por su resonancia de la voz para los oídos: haciéndose

³⁴ BERGAMÍN, J., «El disparate en la literatura español» en *Al fin y al cabo (prosas)*, Madrid, Alianza, 1981, p. 51.

³⁵ UNAMUNO, M. de, «La regeneración del teatro español», en *Teatro completo*, M. García Blanco (ed.), Madrid, Aguilar, 1959, pp. 1144-1145; recogido por GONZÁLEZ DEL VALLE, L., *La tragedia en el teatro de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca*, Nueva York, Eliseo Torres Sons, 1975, p. 24.

³⁶ Estrenada en el Ateneo de Madrid el 25 de marzo de 1918 (cf. UNAMUNO, M. de, «Exordio» a *Fedra*, en *La esfinge. La venda. Fedra* Madrid, Castalia, Clásicos Castalia, 169, 1988, p. 185).

³⁷ BERGAMÍN, J., *La sangre de Antígona, Primer Acto*, Madrid, 198, marzo-abril 1983, p. 53.

por lo visto y oído entendido; transmitiendo el grito del pensamiento, del pensar mentido, fingido, figurado, que es lo dramático: vestido, máscara del pensar.³⁸

Esta concepción del teatro como medio para enmascarar y ofrecer los pensamientos más profundos e inquietantes del hombre aparece en otros textos del Bergamín ensayista o teórico. Tal es el caso de «La cólera española y el concepto lírico de la muerte», donde encontramos, además, otro tema unamuniano que intentará colocar sobre las tablas escénicas:

La razón era una pasión para el griego: una pasión humana; la pasión es una razón para el cristiano, una razón divina. De este modo se le representaba al griego, en su teatro, una verificación de la muerte, por la razón, que es el desesperado y desesperante sentimiento trágico de la vida, como le ha llamado Unamuno; mientras que al español del XVII lo que se le representa en su teatro es una verificación de la vida por la fe, que es una esperanzada y esperanzadora concepción lírica de la muerte. Por eso el teatro griego se convertía, por su verdad, en un vivo teatro de la muerte, como le diría Calderón. En cambio, el teatro católico español del XVII, se hizo, por la muerte, un verdadero teatro vivo: un poético torcedor del pensamiento.³⁹

Nos encontramos aquí con un rasgo fundamental del teatro bergaminiano que trasluce una de las ideas más recordadas a propósito de Unamuno. En efecto, los protagonistas dramáticos de Bergamín se constituirán en verdaderos «agonistas» que luchan y buscan una salida a su angustia y a su «sentimiento trágico de la vida». Conseguirá de esta forma dos propósitos ineludibles respecto a su labor como dramaturgo. En primer lugar, puede respetar las directrices de los dos momentos clave para él del teatro universal: la tragedia grecolatina y el drama del Siglo de Oro. Y, en segundo, consigue plantear la posibilidad de que exista una tragedia tras el cristianismo. En efecto, para el pensador madrileño la venida de Jesucristo supuso el final de la tragedia y la llegada del drama sobre los escenarios. En su opinión, el libre albedrío frente a un destino implacable, la providencia divina en oposición a una culpa heredada, el castigo por una afrenta justa o injusta en contra de la salvación del alma para todo aquel que se arrepiente habían desterrado la tragedia o lo trágico de las tablas escénicas. Esta concepción religiosa del teatro y lo teatral es inmanente a su labor dramática y también la que le lleva a plantear que, precisamente, la imposibilidad para algunos de poder creer en ese Dios hecho hombre que nos salva, fue lo que propició el regreso de la tragedia y del sentimiento trágico en el hombre contemporáneo:

Santa Teresa de Ávila nos dejó también dicho aquello de que *unas almas se purifican al arder y otras se consumen*; palabras magistralmente definidoras de la experiencia entre la ansiedad y la angustia que tan poderosamente nos describe la otra genial

³⁸ BERGAMÍN, J., «Ramón y el eco», en *Prólogos epilógicos*, ob. cit., pp. 73-74.

³⁹ BERGAMÍN, J., «La cólera española y el concepto lírico de la muerte», en *Detrás de la cruz, terrorismo y persecución religiosa en España*, México, Séneca, 1941, p. 102.

analfabeta [Santa Catalina] de Génova en su Tratado [...] Angustia y ansiedad, consumiendo y purificando esas almas, esas encendidas conciencias, pulsando con tal ritmo su cristiana agonía. Siglos después encontrará acentos parecidos a esos de místicos y santos la palabra agónica del cristianismo en Miguel de Unamuno. Su conciencia responde al eco de otra ansiosa y angustiada agonía del pensar cristiano: la del danés Kierkegaard. Pero antes que ellos ya nos había dejado en fragmentos escalofriantes de tan puro arder espiritual esta misma angustiada espera, ansiosa y cristiana agonía de su pensamiento, en pensamientos, Pascal.⁴⁰

Se enlazan, otra vez a partir de una idea unamuniana, «no hay esperanza sin recuerdo»,⁴¹ dos elementos presentes en el teatro de Bergamín. Por un lado, los «recuerdos» de obras, mitos y personajes anteriores de los que ya hemos dejado constancia en las páginas previas. Y, por otro, la incorporación de esos auténticos «agonistas» que, como nuevos «Augusto Pérez» se preguntarán por su pasado, su futuro y su propia esencia y presencia en el mundo. Personajes que, en algunos casos, se dejarán llevar por la desesperación, como les ocurre a Antígona, Teodora o a doña Beatriz de Alvarado; mientras que en otros parten, como Tuldo en *Tanto tienes* o Medea, hacia un cielo poblado por la divinidad y por el amor:

JASÓN. [...] ¡Huye, Medea! ¡Huye, adonde no pueda verte jamás!... ¡Y ojalá los más altos cielos adonde subas los encuentres vacíos de sus Dioses: para llenarlos de tu odio!...

MEDEA. ¡Para llenarlos de mi amor! ¡Oh!, ¡qué angustioso, qué desesperado, divino vacío de amor! ¡La ansiedad de mi alma por llenarlo es más honda que los más altos cielos! ¡Mi amor es más puro que la voz callada de sus astros!... ¡Mi amor solo es eterno! ¡Con este puro amor, sin sangre, con este puro fuego, voy a llenar los cielos con mi amor: de amor, de amor, de amor, de amor, de amor!... ¡A ti, Padre celeste, voy! ¡Tú, El Solo, guíame!... ¡Voy a poblar tu eterna soledad divina de humana soledad de amor!...⁴²

Y al igual que Bergamín no permitirá que la última palabra de su *Medea* la pronuncie Jasón para dejarnos a merced de la desesperanza, deseará idéntico desenlace redentor para su maestro don Miguel cuando afirma que «el sueño final de Unamuno, aun desesperado ante el espectáculo sangriento, desastroso, de su España querida y soñada, no puede perderse en un *cielo desierto, vacío*».⁴³ Palabras que recuerdan, precisamente, el verso final de Séneca que el profesor y escritor vasco

⁴⁰ BERGAMÍN, J., «El pozo de la angustia» en *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro*, Madrid, Adra, 1976, pp. 166-167.

⁴¹ Alude a ella BERGAMÍN en «La máscara y el rostro. Cristal y noche de los tiempos (Mito. Historia. Poesía)», en *Escritura*, 6, enero de 1949, p. 20. También aparece esa vinculación entre esperanza y recuerdo en BERGAMÍN, J., «Cristal del tiempo, II: añoranza y esperanza», en *El pasajero, peregrino español en América*, I, primavera, 1943, México, editorial Séneca, pp. 77-88.

⁴² BERGAMÍN, J., *Medea, la encantadora*, ob. cit., p. 35.

⁴³ BERGAMÍN, J., «Unamuno, el hereje», en *De una España peregrina*, Madrid, Al-Borak, 1972, p. 85.

tan bien conocía y esa dualidad perenne de España que Bergamín de nuevo recoge, a través de su maestro, de otro autor clásico nacido en España: «Por eso nos recordaba siempre Unamuno aquel verso latino del español, andaluz, Lucano, en su *Farsalia*, en el que hace alusión a una constante *Guerra Civil* entre españoles, que es más -dice el poeta- mucho más que guerra civil: porque es como un trágico destino común, una fatalidad que respondiese a una entrañable, ineludible, paradójica, afirmación mortal de la vida». ⁴⁴ Y no se puede esperar otra cosa del autor exiliado que retoma de nuevo ese testigo literario y nos deja su visión cambiante pero exhaustiva sobre la Guerra Civil que le tocó vivir en tres de sus obras teatrales: *La hija de Dios*, *La niña guerrillera* y *La sangre de Antígona*.

Sin duda, nada mejor para acabar con el santo oficio divino de ambos escritores que terminar este artículo con la obra que nos ofrece la visión más esperanzada, recordada y clásica de la Guerra Civil pero también de un mito que, para cerrar el círculo dramático de un anfiteatro griego, debe buena parte de su difusión al, en otro momento satirizado, maestro don Menéndez Pidal. En efecto, el romance de «La doncella que fue a la guerra» le sirve como melodía de fondo, al estilo de la canción sobre el caballero de Olmedo en Lope de Vega, para *La niña guerrillera*. Como decíamos constituye este drama un canto a la esperanza y a la transmisión de un legado no solo literario y popular, sino histórico. A la «Niña» de Bergamín le sucederán otras niñas a causa de esa maldición que ya predecía Lucano en su *Farsalia*. De igual forma, la protagonista bergaminiana de este «romance» rememora la inocencia y valentía de esa doncella guerrera que nos ha llegado a través de la tradición oral. Como una flor que vence cada primavera al invierno y a las nieves, nos la describe Bergamín para evitar caer él también en el cielo vacío de dioses al que había precipitado en sus otras obras sobre la Guerra Civil a todo un pueblo -en *La hija de Dios*- ; o a su protagonista -en *La sangre de Antígona*-.

Pero, además, en el «Prólogo-Epílogo-Apostillas» que Bergamín escribió para el estreno de *La niña guerrillera* en el Teatro Artigas de Montevideo, nuestro dramaturgo nos ofrece, una vez más, su peculiar manera de entender las tablas y diabladas escénicas. Y, desde luego, tampoco en esta ocasión podía faltar su maestro para matizar y definir mejor los términos de «lo que es teatro y lo que no»:

Se hizo también otra especie de axioma teatral, el que corría hace algunos años por París -y que no recuerdo a quien se debe- de que hay que volver a teatralizar el teatro. Como si el realismo y naturalismo lo hubiesen desteatralizado. Bastaría citar a Ibsen, Bernard Shaw, D'Annunzio... y Pirandello, para comprenderlo. Entre nosotros -digo en lengua española- a Galdós, Benavente, los hermanos Álvarez Quintero, Arniches... sin excluir a Valle Inclán y Unamuno. Recuerdo que este

⁴⁴ BERGAMÍN, J., «Musaraña y duende de Andalucía», en *De una España peregrina*, ob. cit., pp. 168-169.

último me decía que no le gustaba la adaptación escénica que le había hecho un gran amigo suyo de su novela: *Nada menos que todo un hombre*, porque –me decía– que la encontraba demasiado teatral o teatralizada, con lo que le parecía a él, falseada o falsificada en su verdad. Leyendo otras obras teatrales suyas (*Fedra*, *El otro*, *Don Juan*) advertimos que su esquelética contextura dramática no llegaría fácilmente desde el escenario hasta el espectador; no llegaba en efecto. Pero «el teatro es grito» –decía Unamuno– y ese, su propio «lenguaje de hueso trágico» en el escenario, grita de verdad. ¿Entonces, este teatro de verdad no es teatro de verdad? Pues, ¿qué es teatro?⁴⁵

¿Una nueva coincidencia entre dos personajes y escritores heterodoxos, fieles a sí mismos y a las circunstancias que les tocaron vivir? Porque el teatro de Bergamín, como el de Unamuno, es tan teatro de verdad que no acaba de ganar espacio sobre el escenario para llegar a ser representado o «encantado». Ironías, aforismos, juegos de palabras con los títulos o los personajes; eclecticismo en los géneros y en los modelos que utilizan para conseguir una «nivola» o un «drimo» si no somos capaces de reconocerles que ambos fueron, al fin y al cabo, hombres de teatro.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., «José Bergamín. Un teatro peregrino», en *Cuadernos El Público*, 39, Madrid, abril 1989.
- BERGAMÍN, J., «La decadencia del analfabetismo», en *Cruz y Raya*, Madrid, 3, junio 1933, pp. 61-94.
- _____, *Detrás de la cruz, terrorismo y persecución religiosa en España*, México, Séneca, 1941.
- _____, «Cristal del tiempo, II: añoranza y esperanza», en *El pasajero, peregrino español en América*, I, México, editorial Séneca, primavera 1943, pp. 77-88.
- _____, «Musaraña del teatro», en *El pasajero, peregrino español en América*, III, México, Séneca, otoño 1943, pp. 9-27.
- _____, *Tanto tienes cuanto esperas y El cielo padece fuerza o La muerte burlada*, *El Hijo Pródigo*, México, I época, 10, enero de 1944, pp. 40-53; y 11, febrero 1944, pp. 107-119.
- _____, «La máscara y el rostro. Cristal y noche de los tiempos (Mito. Historia. Poesía)», en *Escritura*, 6, enero de 1949, pp. 16-22.
- _____, «El rabo ardiendo», en *Escritura*, Montevideo, 7, junio de 1949, p. 43.
- _____, «Melusina y el espejo o una mujer con tres almas y Por qué tiene cuernos el Diablo», en *Escritura*, Montevideo, 10, diciembre 1952. Primer acto de la

⁴⁵ BERGAMÍN, J., «Prólogo-Epílogo-Apostillas a *La niña guerrillera*», en *Boletín de Información del Retablillo Español*, Montevideo, I, 1, enero 1954, p. s/n.

- obra: en *Escritura*, 8, diciembre 1949, pp. 28-53; y segundo acto: en *Escritura*, 9, noviembre 1950, pp. 21-48.
- _____, *Medea, la encantadora*, «explosión trágica en un acto», *Primer Acto*, Madrid, 44, 1963, pp. 23-36.
- _____, *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro*, Madrid, Adra, 1976, pp. 166-167.
- _____, *La hija de Dios y La niña guerrillera*, Madrid, Hispamerca, 1979. Edición facsímil de la publicada en México, MEDEA, 1945.
- _____, *Al fin y al cabo (prosas)*, Madrid, Alianza, 1981,
- _____, *La sangre de Antígona, La cama, tumba del sueño, Primer Acto*, Madrid, 198, marzo-abril de 1983, pp. 48-80.
- _____, *Poesía, II. La claridad desierta*, Madrid, Turner, 1983.
- _____, «Miguel de Unamuno y el santo oficio del escritor», en *Prólogos epilógicos*, Nigel Dennis (ed.), Valencia, Pre-Textos, 1985, pp. 91-97.
- _____, *Teatro de vanguardia (Una noción impertinente)*, Paola Ambrosi (ed.), Valencia, Pre-Textos, 2004. Contiene las piezas dramáticas: *Tres escenas en ángulo recto*, *Enemigo que huye* y *Los filólogos*.
- DENNIS, N., *Perfume and Poison. A Study of the Relations between José Bergamín and Juan Ramón Jiménez*, Kassel, Edition Reichenberg, 1985.
- GONZÁLEZ CASANOVA, J. A., *Bergamín a vista de pájaro*, Madrid, Turner, 1995.
- GONZÁLEZ DEL VALLE, L., *La tragedia en el teatro de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca*, Nueva York, Eliseo Torres SONS, 1975.
- GURMÉNDEZ, C., «La irreductible personalidad de José Bergamín», en *El País*, 26 de enero de 1980, suplemento «Artes», p. 5 y 12-14.
- SANTA MARÍA, M. T., *El teatro en el exilio de José Bergamín. Tesis doctoral*, Bellaterra, UAB, 2001, dos volúmenes.
- UNAMUNO, M. de, «Exordio» a *Fedra*, en *La esfinge. La venda. Fedra*, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia, 169, 1988.

MONOGRÁFICO

**Los animales en
la Literatura (II)**

LOS ANIMALES EN LA LITERATURA (SEGUNDA PARTE)

MARÍA LUZDIVINA CUESTA TORRE (Coordinadora y editora)

Como coordinadora de esta sección monográfica, tengo el placer de presentar la segunda parte del Monográfico dedicado a la presencia del mundo animal en la literatura. Los tres artículos que se incluyen en esta ocasión abordan el tema desde ángulos muy diferentes.

El primero considera un género, el de la épica animalesca, a través de la trayectoria y transformación de una obra concreta, la *Batracomiomaquia*, desde la Antigüedad hasta el siglo XVI. Ramón Torné demuestra el interés sostenido que existió por esta obra en este amplio número de siglos y que llevó a una renovación del género a través de obras nuevas que imitaban los rasgos y la temática de aquella. Ello le da pie para trazar un recorrido desde los orígenes fabulísticos del tema de la batalla de las ranas y los ratones, hasta la transposición del enfrentamiento bélico entre estas dos especies animales a otras especies distintas, con la consiguiente modificación en el carácter de los protagonistas y en la presentación más o menos humorística del tema. Se interesa también, aportando datos de historia de la lectura, por la tipología de los lectores que se acercaron a estos relatos, ofreciendo un panorama que contempla tanto la creación de las obras de épica animal a lo largo de este extenso periodo como la recepción de las mismas y las transformaciones sufridas por el género.

El segundo artículo enlaza dos géneros de relatos en torno al viaje medieval, el libro de viajes y la novela histórica, y dos periodos literarios muy alejados y diferentes, el medieval y el contemporáneo, para abordar la descripción de los animales exóticos. Como elemento de comparación Karolina Zygmunt utiliza otro género más, el de los bestiarios medievales, que sirven de marco cultural en contraste con el cual los escritores medievales de libros de viajes deben elaborar su propia descripción de los animales desconocidos, basándola en la experiencia propia, pero sin entrar en contradicción con el saber libresco de la cultura a la que pertenecen y que condiciona su visión y sus apreciaciones. Los escritores contemporáneos de novela histórica que tratan la descripción de animales exóticos por los personajes de la época medieval en que ambientan sus narraciones oscilan, por su parte, entre la dependencia de los

bestiarios medievales y la dependencia de los relatos de los viajeros de la Edad Media, mostrando ellos también la misma escisión entre lo que el hombre medieval creía saber y lo que percibía.

El tercer acercamiento parte del establecimiento de un concepto del género del bestiario que abarca sus nuevas manifestaciones en la literatura contemporánea para establecer después una tipología y también un catálogo de las obras actuales pertenecientes a dicho género. Francisco González García demuestra el vigor y pluralidad del género, comúnmente asociado a la época medieval, en las obras de Javier Tomeo, Gustavo Martín Garzo, Daniel Nesquens o Ángel García López, revelando la pervivencia en el siglo xx y xxi de dos de las tipologías que tenía en sus orígenes (moral y maravillosa), y el nacimiento de una nueva, asociada al humor.

La calidad, variedad e interés de los artículos incluidos en esta segunda parte del monográfico *Animales literarios* es resultado de un exigente proceso de selección a través de la revisión por pares de los artículos presentados. De esta manera se completa convenientemente el panorama que el interesado tuvo lugar de adquirir a través de la lectura de la primera parte en el número precedente de *Lectura y Signo*.

La edición y coordinación de este Monográfico no hubiera sido posible sin la ayuda del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España, puesto que se ha realizado en el marco del proyecto MEC FFI-2012-32265, dedicado al estudio de la fábula española del siglo xiv.

APORTACIONES Y NOTAS SOBRE LA DIFUSIÓN DE LA ÉPICA ANIMALESCA EN MANUSCRITOS DE LA *BATRACOMIOMAQUIA* HASTA EL S. XVI

RAMÓN TORNÉ TEIXIDÓ
Universitat Oberta de Catalunya*

RESUMEN

La difusión de la épica animalesca representada por la *Batracomiomaquia* se puede estudiar a partir de la proliferación de manuscritos en los que el poema aparece copiado junto a las fábulas esópicas y buena parte del *corpus* escolar al uso. Estos códices contienen ricos y variados escolios (algunos incluso en latín) que constituían una ayuda al lector no siempre avezado a la lengua griega. Los datos nos confirman la suposición de que el poema entraba en el canon de lectura del que se nutrían hombres cultos, literatos y personajes de la corte ya en el Prerrenacimiento. Fue a partir de ahí que nuestro poema reforzaría su significado político que había de perdurar dos siglos más.

PALABRAS CLAVE: *Batracomiomaquia*, manuscritos, tradición clásica, Prerrenacimiento, Alfonso de Palencia.

ABSTRACT

The spreading of epic with animals represented by the *Batrachomyomachia* can be studied from the proliferation of manuscripts where the poem appears alongside Aesopic fables and much of the *corpus* at use in schools. These manuscripts also contain rich and assorted scholia (some of them in Latin) to help the reader not connoisseur of Ancient Greek. The data confirms us in the assumption that the poem was a part of the canon of readings for educated men, writers and members of the court in the Pre-Renaissance. It was from there that our poem would reinforce its political significance at least for two more centuries.

KEY WORDS: *Batrachomyomachia*, manuscripts, classical tradition, Pre-Renaissance, Alfonso de Palencia.

Desde las primeras noticias que tenemos del poema, la *Batracomiomaquia* (la batalla entre ranas y ratones) se atribuyó a la legendaria personalidad de Homero ya al poco tiempo de su composición¹ y según referencia del poeta satírico Marcial.² De

Recibido: 23-04-2016 / Aceptado: 16-07-2016

* Nuestro agradecimiento al Proyecto de investigación «Literaturas clásicas y literaturas hispánicas en la Baja Edad Media y el Renacimiento» (Ref. FFI2013-43663)

¹ Hoy por hoy, podemos afirmar que hay bastante unanimidad en la datación del poema, aceptándose la segunda mitad del s. I a.C. Véase al respecto: VAN HERWERDEN, H., «De *Batrachomyomachia*», en *Mnemosyne*, N.S. 10, 1882, p. 171; WACKERNAGEL, J., *Sprachliche Untersuchungen zu Homer*, vol. III, VANDENHOECK U. RUPRECHT, G., 1916 (reimpr. 1970), pp. 188-199; AHLBORN, H., *Untersuchungen zur pseudo-homerischen *Batrachomyomachie**, tesis doct., Gotinga 1959, pp. 78-84.

² Los testimonios más antiguos son Marcial (*Epigr.* XIV, 183), Estacio (*Silvae* I, praef. ad Stellam) y la *Vita* falsamente atribuida a Plutarco (*Vita Homeri* I, 5, p. 24, 28-30. Wilam, p. 412 West). Cf. TORNÉ, R. «La

hecho resulta innegable que la *Batracomiomaquia* llegó a gozar de gran fama no tanto en la Antigüedad sino sobre todo entre los siglos del IX al XVI. Desde siempre se ha presentado esta obra como una divertida parodia: la accidentada muerte de un ratón ahogado en medio del lago mientras era conducido por una rana que desencadena una guerra — «una batalla que dura un solo día», se nos dice en el v. 303— entre ranas y ratones. Se trata, además, de una guerra que cuenta con todos los ingredientes de la épica: asambleas de guerreros, asambleas entre los dioses, una detallada descripción de las armas, discursos de los generales de cada ejército, descripción de muertes cruentas siguiendo el más genuino estilo formular homérico, amén de toda clase de ingredientes que despiertan en el lector una agradable sonrisa.³

Prácticamente todos los estudiosos vienen a coincidir en una idéntica constatación: a buen seguro fue gracias a la *autoridad* del nombre de Homero, como padre putativo del poema, que le sobrevino una fama y una posición nunca imaginados en la historia de la literatura.⁴ De hecho, como ya hemos visto en otro lugar,⁵ en la *Batracomiomaquia* se mezclan de forma exquisita el estilo épico con el género cómico-satírico, la fábula, la anécdota y el dramatismo de la novela de aventuras grecolatina, la adivinanza, el mimo alejandrino. Sin embargo todo ello tiene en su base un origen que se encuentra *in nuce* en el tema que narra, esto es, la fábula de la rana y el ratón (384 Perry = 302 Hausrath) recogida en la *Vida de Esopo*, un auténtico *thesaurus* de moral y de tradiciones populares griegas.⁶

En efecto, la primera parte de la *Batracomiomaquia* depende directamente de esta fábula conservada en la *Vida de Esopo*, la escenifica, la desarrolla y le confiere un «halo novelesco»: nos encontramos con un contexto campestre, hay dos personajes de raigambre noble que se presentan y desean sellar su amistad con un paseo por el lago que, por desgracia, acaba trágicamente, incluso con una maldición a los dioses por impiedad. Una impiedad que vendría a ser el epimitio de la fábula y que remonta,

Batracomiomaquia en Roma», en Á. Sánchez-Ostiz, J. B. Torres y R. Martínez (eds.), *De Grecia a Roma y de Roma a Grecia: un camino de ida y vuelta*, Pamplona, EUNSA, 2007, pp. 227-236.

³ Los ejemplos *in toto* se encuentran recogidos y comentados en los dos mejores trabajos sobre el poema: LUDWICH, A., *Die homerische Batrachomachia des Karers Pigres nebst Scholien und Paraphrase*, herausgegeben und erläutert von A. L., Leipzig, Teubner, 1896, pp. 319-425; WÖLKE, H., *Untersuchungen zur Batrachomyomachie*, Meisenheim am Glan, Anton Hain, 1978.

⁴ FUSILLO, M., «Omero» *La battaglia delle rane e dei topi, Batrachomyomachia*. Introduzione, premessa al testo, traduzione, commento di M. F., Milán, Guerini e associati, 1988, pp. 43-52.

⁵ TORNÉ, R., [Homer], *La Batracomiomàquia*, Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, tesis doct. microf. (núm. 3719), 2000, pp. 14-22; TORNÉ, R., «Sobre la mixtura de géneros en la *Batracomiomaquia*», en *Ianua Classicorum. Temas y formas del Mundo Clásico. Actas del XIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, J. de la Villa, P. Cañizares, E. Falque, J.F. González y J. Siles (eds.), vol. II, Madrid, SEEC, 2015, pp. 287-294.

⁶ CUARTERO, F. J., «Noticia preliminar», en Isop, *Faules*, vol. II, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1989, pp. 89-107.

como ya sabemos, a una moral muy tradicional, de corte aristocrático, a saber, que los dioses castigan al traidor.⁷ Es a partir de este momento de la historia, y por decirlo con Francisco Rodríguez Adrados, que la fábula se traspasa a la épica:⁸ en el momento en que el mundo heroico hace aparición, el relato derivará a una μάχη, una batalla cruenta, pero a la vez disparatadamente cómica, como lo son todos los nombres de los personajes que toman parte en ella.

Llegados a este punto nos podemos preguntar si la *Batracomiomaquia* interesaba – o hasta qué punto interesaba – a los lectores de los poemas homéricos. ¿Acaso en los códices manuscritos de los poemas homéricos también se copiaba la *Batracomiomaquia*? ¿Solía formar parte la *Batracomiomaquia* del grueso del *corpus homericum*? Tenemos que rendirnos a la evidencia: de los ciento dieciocho manuscritos que transmiten el poema,⁹ no llegan a la mitad los que incluyen la *Batracomiomaquia* al lado de las grandes epopeyas.¹⁰

No queda fuera de lugar, pues, preguntarse a quién interesaba la *Batracomiomaquia*. ¿Quién copiaba el texto de *Batracomiomaquia*? ¿Para quién copiaba este texto? A decir verdad, el poema se encuentra en medio de otras obras de carácter escolar, en códices misceláneos. El propietario – o el usuario – de estos códices que incluyen la *Batracomiomaquia* solía ser un maestro o un estudiante, interesado en una especie de antología de la literatura griega: eran antologías de la literatura griega *ad hoc* para quienes se iniciaban en la lectura de textos griegos. Al lado de la *Batracomiomaquia* se copiaban algunas tragedias de Eurípides, comedias de Aristófanes, *Idilios* de Teócrito, los *Apotegmas de los reyes* de Plutarco, epítomes escolares de la *Ilíada*, las máximas de Focílides o de Teognis, algunos pasajes de Hesíodo, el tratado de métrica de Hefestión, los versos áureos pitagóricos y, naturalmente, también se incluyen las *Fábulas esópicas*.¹¹

⁷ Las relaciones de esta fábula con la *Batracomiomaquia* ya fueron observadas por Martin Crusius en una obra que formó parte del *Index: Turco-Graeciae libri octo*, Basilea, Henricpetrus, 1584, p. 387. Según ANTON WIECHER (*Aesop in Delphi*, Meisenheim am Glan, Anton Hain, 1961, p. 10-11) esta fábula formaría parte de la *Vita Aesopi*, por lo menos desde mediados del s. v a.C.

⁸ RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *Historia de la fábula greco-latina. Introducción y de los orígenes a la edad helenística*, vol. 1, Madrid, Universidad Complutense, 1979, p. 159.

⁹ Lista actualizada (subsannando errores y confusiones de editores anteriores) en TORNÉ, R., [Homer], *La Batracomiomaquia*, *ob. cit.*, pp. 250-256.

¹⁰ LUDWICH, *ob. cit.*, pp. 40-52; ALLEN, T. W., *Homeri opera*, vol. v, Oxford, Clarendon Press, 1912 (reimpr. 1986), pp. 164-167; WÖLKE, *ob. cit.*, p. 39; CASSOLA, F., *Inni Omerici*, Milán: Fondazioni Lorenzo Valla, 1975 (reimpr. 1994), pp. 593-597; TORNÉ, R., *Estudi i col·lació de vint manuscrits de la Batracomiomàquia*, Madrid, Eds. Clásicas, 2006.

¹¹ Así por ejemplo, un manuscrito del s. xv conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid con el texto de la *Batracomiomaquia* acompaña el corpus de fábulas esópicas. Cf. TORNÉ, R., «El matritense B.N. 3697: estudio del texto de la *Batracomiomaquia*», en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos*, 11, 2001, pp. 279-285.

Conviene añadir también que en tales códices suele haber muchas glosas y numerosos escolios. La gran mayoría de todos ellos se pueden datar entre los siglos XIII y XVI: son glosas escritas en griego demótico, algunas (muy pocas) en latín,¹² son observaciones y notas de carácter escolar (sobre todo sinónimos, notas de gramática y de sintaxis, esto último para deshacer el hipébaton y ordenar con facilidad los diferentes sintagmas de la oración).¹³ Todos estos escolios y glosas estaban destinadas al uso de alumnos o de maestros (este detalle no parece incompatible o excluyente) y es signo de un importante ámbito de difusión y de conocimiento. La *Batracomiomaquia* no tuvo que esperar a la imprenta para obtener la fama. Sin ir más lejos, sectores eclesiásticos de Bizancio citan expresiones, palabras, versos de la *Batracomiomaquia*: por ejemplo, Metodio, patriarca de Constantinopla, a finales del s. IX, menciona nombres del poema y Nicéforo Cartofílix se regodea en la *Vida de Teófanos el confesor* con términos y adjetivación procedentes de la *Batracomiomaquia*, utilizando hasta algunos *hápax legómena*. Lo mismo sucede con Ignacio Diácono, o con León el Filósofo – autor de un epigrama dirigido a un joven para que se haga imitador del Homero de la *Batracomiomaquia* –. El dato más chocante podría ser Aretas de Cesarea que escribe una carta al obispo de Side, en Panfilia, citando algunas «ranas heroicas» del poema y encargándole copiar el texto: pues bien, tenemos ese manuscrito, el *Baroccianus* 50, el más antiguo que conserva el poema, está adornado con glosas y contiene – cómo no – versos apócrifos. Al lado de Aretas podemos nombrar a Eustacio de Tesalónica y a Juan Tzetzes, que citan la *Batracomiomaquia* y la atribuyen a Homero: el primero en el prólogo a su comentario sobre la *Ilíada*, el segundo, en sus *Alegorías homéricas*.¹⁴

Como sea, la *Batracomiomaquia* estaba en la base de la educación y era un ejercicio frecuente en las escuelas invitar a los alumnos a dar cuenta de su preparación variando, amplificando o interpretando dicho texto. En este contexto nacerían las sucesivas, incontables e inclasificables reelaboraciones de pasajes enteros que hacen prácticamente imposible la reconstrucción del poema original.¹⁵ Otra hipótesis

¹² LUDWICH, *ob. cit.*, pp. 480-484 copia el Vindobonense 284 (s. XV) que ofrece al final del poema un listado de los nombres propios en griego y en latín.

¹³ LUDWICH, *ob. cit.*, pp. 198-308. Nuevos ejemplos en TORNÉ, R., «El código Escorialense 475 Ψ IV 1. Estudio del texto y escolios de la *Batracomiomaquia*», en *Fortunatae*, 12, 2001, pp. 239-260; TORNÉ, R., «Lectura i interpretació de la *Batracomiomàquia* segons els escolis de l'escurialenc 475 Ψ IV.1», en *Ciència, Didàctica i Funció Social dels Estudis Clàssics (Actes del XIV Simposi de la Secció Catalana de la SEEC)*, B. Usobiaga y P. J. Quetglas (eds.), Barcelona, PPU, 2004, pp. 389-394.

¹⁴ Los textos (y ediciones al uso) de estos testimonios se encuentran recogidos por TORNÉ, R., [*Homer*], *La Batracomiomaquia*, *ob. cit.*, pp. 97-127. El *Barocc.* 50 recoge un verso apócrifo que había pasado desapercibido a todos los editores, el v. 252b: cf. GLEI, R., *Die Batrachomyomachie. Synoptische Edition und Kommentar*, Fráncfort del Meno-Berna-Nueva York-Nancy, Peter Lang, 1984, pp. 60, 100, 196.

¹⁵ Son fehacientes las afirmaciones de Wölke al respecto: «No tengo conocimiento de ninguna otra obra de la Antigüedad que haya sufrido a lo largo de los siglos bizantinos un número tan cuantioso de interpolaciones» (*ob. cit.*, p. 40). Por lo demás, véase DAIN, A., «À propos de l'étude des poètes anciens à

que se ha apuntado es que la *Batracomiomaquia*, ya desde su génesis, era un poema ampliamente difundido por vía oral y, por ello mismo, estaba sometido continuamente a reelaboraciones, amplificaciones o mutilaciones según el gusto o las exigencias del momento. Los sucesivos añadidos, por tanto pueden ser debidos a los ejercicios escolares o a la difusión del poema en un ámbito cultural «popularizado». Ambas hipótesis no se contradicen, sino que se ayudan.¹⁶

Caterina Carpinato señaló en su día, y con gran acierto, la presencia de unas glosas interlineales en griego demótico, escritas a tinta roja en dos manuscritos del poema, en concreto el Parisino 2008 y el Véneto de la biblioteca Marciana IX.14.¹⁷ Según pudimos comprobar, estas glosas son muy similares a las que se contienen en un manuscrito del Escorial, el núm. 475 Ψ IV.1, y también son muy parecidas a las glosas y escolios impresos en tinta roja, cual si de un códice se tratara, en la edición de la *Batracomiomaquia* publicada en Venecia en 1486, a cargo de Laónico de Creta. Esta edición también incorpora la paráfrasis en griego bizantino de Teodoro de Gaza y la traducción al latín de Carlo Marsuppini.¹⁸ Dos años después, en 1488, se publicaría en Florencia una segunda edición del poema, esta vez formando parte de Ἡ τοῦ Ὀμήρου ποιήσις ἅπασα, también a cargo de otro griego, Demetrio Calcóndilas. No son trabajos fuera de contexto: Laónico de Creta era discípulo de Miguel Apostolio, autor de unos versos políticos sobre la *Batracomiomaquia* y contó con la ayuda de Demetrio Lucas y Marco Musuro.¹⁹ Estos dos humanistas también colaboraron en la imprenta de Aldo Manuzio, autor de la segunda versión de la *Batracomiomaquia* al latín.²⁰ Esta última traducción seguramente debió de conocer López Pinciano, según se desprende de unos comentarios en su *Philosophia antiqua poética* (1596).²¹ También la debió conocer Luis Zapata, autor de un poema heroico en honor de Carlos V, *Carlo famoso*, escrito en

Byzance», en *Studi in onore di Ugo E. Paoli*, Florencia, Le Monnier, 1956, pp. 195-201.

¹⁶ WÖLKE, H., *ob. cit.*, p. 42.

¹⁷ CARPINATO, C., «La fortuna della *Batrachomyomachia* dal IX al XVI secolo: da testo scolastico a testo politico», en «*Omero*» *La battaglia delle rane e dei topi*, *ob. cit.*, pp. 142-143.

¹⁸ Marsuppini debió acabar su versión hacia el 1431, compuesta en hexámetros latinos. Hoy por hoy se contabilizan más de setenta manuscritos de este texto. Véase FABBRI, R., «Carlo Marsuppini e la sua versione latina della *Batrachomyomachia* pseudo-omerica», en *Saggi di linguistica e di letteratura in memoria di Paolo Zolli*, Borghello, Cortellazzo, y Padoan (eds.), Padova, Antenore, 1991, pp. 555-566. Posiblemente la *editio princeps* de esta primera traducción latina fuera también la del texto griego de la *Batracomiomaquia*, en una edición bilingüe, griego-latín: véase TORNÉ, R., «La *Batracomiomaquia* en una edición de Brescia (ca. 1474)», en *Kleos. Estemporaneo di studi e testi sulla fortuna dell'antico*, 9, 2004, pp. 45-57.

¹⁹ Para un panorama general son útiles las páginas y la bibliografía que recoge E. Kumarianú, «Griegos bizantinos en la Venecia del siglo XV», en *Cuadernos del CEMYR*, 10, 2002, pp. 113-121.

²⁰ TOFFANIN, G., «Omero e il Rinascimento Italiano», en *Comparative Literature*, 1, 1949, pp. 55-62.

²¹ Véase VIÁN, A., «La *Batracomiomaquia* y el *Crotalón*: de la épica burlesca a la parodia de la historiografía», en 1616: *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 4, 1981, pp. 145-162.

1566.²² No queda tan claro, sin embargo, que el primer traductor de la *Batracomiomaquia* al castellano, Juan de la Cueva, solamente se sirviera de las versiones latinas²³ para su trabajo, cuya datación se estima hacia 1580, entre el poema de Luis Zapata y la *Philosophia* del Pinciano.

No olvidemos en ningún momento la literatura castellana anterior a la invención de la imprenta. Ya sabemos que la *Batracomiomaquia* depende de una fábula esópica. Pues bien, en el *Libro de Buen Amor* también se aprecia la presencia de esta misma fábula en el «Ensiemplo del mur topo e de la rana» (vs. 407-414).²⁴ No es difícil suponer que el códice que circulaba por las escuelas del momento tenía esta fábula y que también tuviera la *Batracomiomaquia*.²⁵ Y no tiene por qué extrañarnos que Juan de Mena, al traducir algunos pasajes de la *Ilias Latina* para la corte de Juan II, se entretenga en comentar que Homero también es autor de otra obra, la *Bratachoniomachia* [sic], y que «otras obras se le atribuyen, pero dúdase por muchas razones que Homero las hiziese». ²⁶ ¿Y qué decir de su sucesor en la corte, el humanista Alfonso de Palencia? Si atendemos a su cronología, lo encontramos en Italia, sirviendo al cardenal Besarión y estudiando humanidades con Jorge de Trebisonda hasta el año 1453.²⁷ Cuando vuelve a la corte y en 1457, a poco de inventarse la imprenta, escribe en latín una

²² BALCELLS, J. M., «La *Batracomiomaquia* y la epopeya burlesca en la Edad de Oro», en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. II, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994, pp. 25-30; CACHO, R., «Luis Zapata y el poema heroico: historia, entretenimiento y parodia», en *Criticón*, 115, 2012, pp. 67-83.

²³ CEBRIÁN, J., «Juan de la Cueva, traductor de la *Batracomiomaquia*», en *Revista de literatura*, 47, 1985, pp. 23-40. Podemos señalar que la primera versión italiana corresponde a Aurelio Simmaco de Iacobiti, que vivió en la corte aragonesa de Nápoles y, más tarde, bajo la munificencia del príncipe de Tarento, Antonio del Balzo. La *subscriptio* métrica que concluye su traducción data de agosto de 1456. Véase MARINUCCI, M., *Batracomiomachia. Volgarizzamento del 1456 di Aurelio Simmaco de Iacobiti*, Padova, Esedra Editrice, 2001. La segunda versión del poema al italiano corrió a cargo de Gorgio Summariva (1470), poco antes de publicarse la versión latina de Marsuppini (1474).

²⁴ LECOY, F., *Recherches sur le Libro de buen amor de Juan Ruiz*, (nueva edición actualizada por A.D. Deyermond), Londres, Gregg International, 1974; BIGLIERI, A., «El exemplum medieval en el *Libro de Buen Amor*», en *Revista de Filología Española*, 70, 1990, pp. 119-132.

²⁵ Además de los dos códices conservados en bibliotecas españolas con el poema citados en notas anteriores (n. 12 y 14) hemos estudiado dos manuscritos más, ambos procedentes de El Escorial (uno de ellos adornado con escolios y glosas). No puede parecer una rareza, pues, hablar de la difusión de la *Batracomiomaquia* por tierras hispánicas. Puede verse TORNÉ, R., «El códice Escorialense 285 Y III.15: texto y escolios de la *Batracomiomaquia*», en *Anuari de Filologia Universitat de Barcelona (Secció D: Studia Graeca et Latina)*, 10, vol. XXII, 2000, pp. 67-93; «El códice Escorialense 414 X IV.19: estudio y colación del texto de la *Batracomiomaquia*», en *Faventia*, 24/2, 2002, pp. 25-32.

²⁶ LIDA, M. R., *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 132 y 382; LÓPEZ FÉREZ, J. A., «Datos sobre la influencia de la épica griega en la literatura española», en *La épica griega y su influencia en la literatura española*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994, p. 370.

²⁷ REAL, C., «Apuntes sobre el humanista Alfonso de Palencia y su obra», en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 17, 1999, pp. 657-670; ALLÉS, S., «Alfonso de Palencia y el humanismo italiano», en *Cuadernos de Filología Italiana*, 19, 2012, pp. 107-130; REAL, C., «Alfonso de Palencia», en DOMÍNGUEZ, J.F., *Diccionario biográfico y bibliográfico del humanismo español*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2012, pp. 639-645.

curiosa imitación de la *Batracomiomaquia* que más tarde, él mismo traduce a la lengua castellana: la *Batalla campal que los lobos y los perros ovieron*.²⁸ Tengamos en cuenta que todavía tenían que pasar casi tres decenios hasta que viera la luz la edición príncipe de la *Batracomiomaquia*. Por lo tanto, Alfonso de Palencia debía esta idea, el tema, al *humus* cultural de tráfico de códices manuscritos que corría por Venecia, Florencia y Roma amén de la protección que otorgó Juan II a literatos destacados de su tiempo.

Como sea, a finales del siglo XII la lectura de *Batracomiomaquia* toma un nuevo rumbo: su significación y valor no se quedan únicamente en el plano estético-educativo, pues a partir de ahora el poema se tomará como punto de partida para una interpretación moralizante que, a veces, convive con relecturas de la historia política. Y es que la mudanza de las vivencias humanas parodiándolas con personajes animalescos era un recurso que muy bien podía poner de manifiesto los defectos humanos. Es así que el poema se convierte en un texto político desde que Teodoro Pródromo, poeta contemporáneo de los Comnenos, compusiera su *Catomiomaquia* (o guerra del gato contra los ratones), en la que el mundo animal ridiculiza sin compasión a los gobernantes ávidos de guerra y de poder. La obra de Alfonso de Palencia, fechada cuando todavía no se había publicado la *Batracomiomaquia* se inserta en esa línea que culminará, en el siglo siguiente, en personalidades como Melanchton quien, en su tratado *De utilitate fabularum* (1526) toma la *Batracomiomaquia* como ejemplo para aleccionarnos de las consecuencias nefastas de las guerras o, ya entrados el s. XVII, en el jesuita alemán Jakob Balde, muy crítico en su *Batracomiomaquia* (publicada por vez primera en Ingolstadt en 1637) con respecto a la Guerra de los Treinta años.²⁹ Alfonso de Palencia narra una auténtica «batalla campal» entre lobos y perros que tiene lugar en un imaginario *locus amoenus*. Su obra es alegoría de corte humanístico (*pace* Rafael

²⁸ El original en latín se ha perdido y las ediciones en castellano dependen de un incunable de 1490. Es modélica la edición con estudio preliminar de MARTÍN ROMERO, J. J., *La batalla campal de los perros contra los lobos. Una fábula moral de Alfonso de Palencia*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2013. Excelente aproximación a cargo de PARDO, M., «La Batalla campal de los perros contra los lobos», *Annexes des Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 17, 2006, pp. 237-259. Hay que señalar, sin embargo, que el estilo elevado parodiado en este tipo de obras en el caso de Palencia no ha sido del todo consumado (tal vez por sus aficiones de cronista): véase BALCELLS, J. M., «Alfonso de Palencia y la epopeya burlesca», en *Actas del I congreso nacional de latín medieval*, Pérez González (ed.), León, Universidad de León, 1995, p. 239-240. Según Robert Tate, Palencia leyó únicamente la versión latina de la *Batracomiomaquia* de Carlo Marsuppini: cf. TATE, R.B., «Political allegory in fifteenth-century Spain: a study of the *Batalla campal de los perros contra los lobos* by Alfonso de Palencia (1423-1492)», en *Journal of Hispanic philology*, 1/3, 1977, p. 177, n. 9.

²⁹ Para Melanchton hemos utilizado la edición de BRETSCHNEIDER, C. G., *Philippi Melanchtonis opera quae supersunt omnia*, vol. IX, Halle-Braunschweig, Corpus Reformatorum, 1843, pp. 116-120. Hemos podido consultar (y citamos) según la edición de la *Batracomiomaquia* de Jakob Balde publicada en Colonia por J. Busaeus, del 1660: *Poematum Tomus II complectens heroica carmina &c.* Balde la subtítulo «Tuba Romana cantata, aevo nostro accomodata et in libros quinque distributa». En su prólogo (p. 59) pone la acusación de las guerras de su tiempo en primer plano: «Hoc et homines faciunt... Disce nomina, disce sensum.»

Alemaný) del tumultuoso momento político que vivió nuestro autor, una vez vuelto de Italia, utilizando un *exemplum* no escogido al azar. La situación vendría a describir los problemas tras la caída del condestable Álvaro de Luna, asesinado por la nobleza en tiempos de Juan II, y los conflictos del posterior gobierno de Enrique IV: el lobo Harpaleo (cf. ἄρπαξ, *ladrón*) sucumbe ante los perros por hacer dejación del mando del ejército y muere por descuidar la disciplina militar.

Que la interpretación de *Batracomiomaquia* siguió abriéndose camino también por nuevas líneas y derroteros, es un hecho del todo evidente. En el siglo siguiente la épica burlesca tiene en el *Culex* pseudovirgiliano y en la *Batracomiomaquia* pseudohomérica dos puntales que influyeron notablemente en el *Orlando furioso* de Ariosto y en el *Viaje del Parnaso* de Cervantes,³⁰ cristalizando al fin en la *Gatomaquia* de Lope de Vega.

BIBLIOGRAFÍA

- AHLBORN, M., *Untersuchungen zur pseudo-homerischen Batrachomyomachie*, tesis doct., Gotinga, 1959.
- ALLEN, T. W., *Homeri opera*, vol. v, Oxford, Clarendon Press, 1912 (reimpr. 1986).
- ALLÉS, S., «Alfonso de Palencia y el humanismo italiano», en *Cuadernos de Filología Italiana*, 19, 2012, pp. 107-130.
- BALCELLS, J. M., «La *Batracomiomaquia* y la epopeya burlesca en la Edad de Oro», en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. II, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994, pp. 25-30.
- _____, «Alfonso de Palencia y la epopeya burlesca», en *Actas del I congreso nacional de latín medieval*, M. Pérez González (ed.), León, Universidad de León, 1995, pp. 237-243.
- _____, «*Viaje del Parnaso* y la serie épico-burlesca española», en *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, C. Park (ed.), Seúl, Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros, 2005, pp. 549-556.
- BALDE, J., *Poematum Tomus II complectens heroica carmina &c.*, Coloniae, Apud J. Busaeum, 1660.
- BIGLIERI, A., «El *exemplum* medieval en el *Libro de Buen Amor*», en *Revista de Filología Española*, 70, 1990, pp. 119-132.
- BRETSCHNEIDER, C. G., *Philippi Melanchtonis opera quae supersunt omnia*, vol. IX, Halle-Braunschweig, Corpus Reformatorum, 1843.

³⁰ Véase BALCELLS, J. M., «*Viaje del Parnaso* y la serie épico-burlesca española», en *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, C. Park (ed.), Seúl, Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros, 2005, pp. 549-556.

- CACHO, R., «Luis Zapata y el poema heroico: historia, entretenimiento y parodia», en *Criticón*, 115, 2012, pp. 67-83.
- CARPINATO, C., «La fortuna della *Batrachomyomachia* dal IX al XVI secolo: da testo scolastico a testo politico», en FUSILLO, M., «Omero» *La battaglia delle rane e dei topi, Batrachomyomachia*, Milán, Guerini e associati, 1988, pp. 137-148.
- CÀSSOLA, F., *Inni Omerici*, Milán: Fondazioni Lorenzo Valla, 1975 (reimpr. 1994).
- CEBRIÁN, J., «Juan de la Cueva, traductor de la *Batracomiomaquia*», en *Revista de literatura*, 47, 1985, pp. 23-40.
- CRUSIUS, M., *Turco-Graeciae libri octo*, Basilea, Henricpetrus, 1584.
- CUARTERO, F. J., «Notícia preliminar», en ISOP, *Faules*, vol. II, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1989, pp. 89-107.
- DAIN, A., «À propos de l'étude des poètes anciens à Byzance», en *Studi in onore di Ugo E. Paoli*, Florencia, Le Monnier, 1956, pp. 195-201.
- FABBRI, R., «Carlo Marsuppini e la sua versione latina della *Batrachomyomachia* pseudo-omerica», en *Saggi di linguistica e di letteratura in memoria di Paolo Zolli*, G. Borghello, M. Cortellazzo y G. Padoan (eds.), Padova, Antenore, 1991, pp. 555-566.
- FUSILLO, M., «Omero» *La battaglia delle rane e dei topi, Batrachomyomachia*. Introduzione, premessa al testo, traduzione, commento di M. F., Milán, Guerini e associati, 1988.
- GLEI, R., *Die Batrachomyomachie. Synoptische Edition und Kommentar*, Fráncfort del Meno-Berna-Nueva York-Nancy, Peter Lang, 1984.
- HERWERDEN, H. van, «De *Batrachomyomachia*», en *Mnemosyne* N.S. 10, 1882, pp. 163-177.
- KUMARIANÚ, E., «Griegos bizantinos en la Venecia del siglo XV», en *Cuadernos del CEMYR*, 10, 2002, pp. 113-121.
- LECOY, F., *Recherches sur le Libro de buen amor de Juan Ruiz*, A. D. Deyermond (ed.), Londres, Gregg International, 1974.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A., «Datos sobre la influencia de la épica griega en la literatura española», en *La épica griega y su influencia en la literatura española*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994, pp. 359-409.
- LIDA, M. R., *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975.
- LUDWICH, A., *Die homerische Batrachomachia des Karers Pigres nebst Scholien und Paraphrase*, herausgegeben und erläutert von A. L., Leipzig, Teubner, 1896.
- MARINUCCI, M., *Batracomiomachia. Volgarizzamento del 1456 di Aurelio Simmaco de Iacobiti*, Padova, Esedra Editrice, 2001.
- MARTÍN ROMERO, J. J., *La batalla campal de los perros contra los lobos. Una fábula moral de Alfonso de Palencia*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2013.

- PARDO, M., «La Batalla campal de los perros contra los lobos», en *Annexes des Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 17, 2006, pp. 237-259.
- REAL, C., «Apuntes sobre el humanista Alfonso de Palencia y su obra», en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 17, 1999, pp. 657-670.
- _____, «Alfonso de Palencia», en DOMÍNGUEZ, J.F., *Diccionario biográfico y bibliográfico del humanismo español*, Madrid, Eds. Clásicas, 2012, pp. 639-645.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *Historia de la fábula greco-latina. Vol. I: Introducción y de los orígenes a la edad helenística*. Madrid, Universidad Complutense, 1979.
- TATE, R. B., «Political allegory in fifteenth-century Spain: a study of the *Batalla campal de los perros contra los lobos* by Alfonso de Palencia (1423-1492)», en *Journal of Hispanic philology*, 1/3, 1977, pp. 169-186.
- TOFFANIN, G., «Omero e il Rinascimento Italiano», en *Comparative Literature*, 1, 1949, pp. 55-62.
- TORNÉ, R., [Homer], *La Batracomiomàquia*, Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, tesis doct. microf., núm. 3719, 2000.
- _____, «El código Escorialense 285 Y III.15: texto y escolios de la *Batracomiomaquia*», en *Anuari de Filologia Universitat de Barcelona (Secció D: Studia Graeca et Latina)*, 10, vol. XXII, 2000, pp. 67-93.
- _____, «El matritense B.N. 4697: estudio del texto de la *Batracomiomaquia*», en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos*, 11, 2001, pp. 279-285.
- _____, «El código Escorialense 475 Ψ IV 1. Estudio del texto y escolios de la *Batracomiomaquia*», en *Fortunatae*, 12, 2001, pp. 239-260.
- _____, «El código Escorialense 414 X IV.19: estudio y colación del texto de la *Batracomiomaquia*», en *Faventia*, 24/2, 2002, pp. 25-32.
- _____, «Lectura i interpretació de la *Batracomiomàquia* segons els escolis de l'escorialenc 475 Ψ IV.1», en *Ciència, Didàctica i Funció Social dels Estudis Clàssics (Actes del XIV Simposi de la Secció Catalana de la SEEC)*, B. Usobiaga y P. J. Quetglas (eds.), Barce006Cona, PPU, 2004, pp. 389-394.
- _____, «La *Batracomiomaquia* en una edició de Brescia (ca. 1474)», en *Kleos. Estemporaneo di studi e testi sulla fortuna dell'antico*, 9, 2004, pp. 45-57.
- _____, *Estudi i col·lació de vint manuscrits de la Batracomiomàquia*, Madrid, Eds. Clásicas, 2006.
- _____, «La *Batracomiomaquia* en Roma», en *De Grecia a Roma y de Roma a Grecia: un camino de ida y vuelta*, Á. Sánchez-Ostiz, J. B. Torres y R. Martínez (eds.), Pamplona, EUNSA, 2007, pp. 227-236.
- _____, «Sobre la mixtura de géneros en la *Batracomiomaquia*», en *Ianua Classicorum. Temas y formas del Mundo Clásico. Actas del XIII Congreso Español de Estudios Clásicos*,

J. de la Villa, P. Cañizares, E. Falque, J.F. González y J. Siles (eds.), vol. II, Madrid, SEEC, 2015, pp. 287-294.

VIÁN, A., «La *Batracomiomaquia* y el *Crotalón*: de la épica burlesca a la parodia de la historiografía», en *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 4, 1981, pp. 145-162.

WACKERNAGEL, J., *Sprachliche Untersuchungen zu Homer*, vol. III, Gotinga, Vandenhoeck u. Ruprecht, 1916 (reimpr. 1970).

WIECHER, A., *Aesop in Delphi*, Meisenheim am Glan, Anton Hain, 1961.

WÖLKE, H., *Untersuchungen zur Batrachomyomachie*, Meisenheim am Glan, Anton Hain, 1978.

EL DESCUBRIMIENTO DE LA FAUNA EXÓTICA EN LOS RELATOS DE VIAJES: DE LAS DESCRIPCIONES MEDIEVALES A LAS IMITACIONES EN LA NOVELA HISTÓRICA CONTEMPORÁNEA

KAROLINA ZYGMUNT
Universitat de València

RESUMEN

El objetivo de este artículo es analizar los rasgos fundamentales de la descripción medieval de algunos animales exóticos y compararla con la descripción de estos mismos animales en la novela histórica. Del cotejo entre textos medievales y actuales se intentará extraer conclusiones en torno al aprovechamiento, a modo de herramientas, que hacen los escritores contemporáneos al mimetizar casi literalmente esas descripciones medievalizantes de animales exóticos. Su objetivo sería obligar al lector moderno a tomar una posición de lectura, produciendo efectos de identificación (con la poética del relato medieval) y a la vez distanciamiento (respecto a las formas narrativas actuales).

PALABRAS CLAVE: animales exóticos, bestiario, *descriptio*, relatos medievales de viaje, novela histórica.

ABSTRACT

The aim of this article is to discuss the fundamental characteristics of the medieval description of several exotic animals, and to compare it with descriptions of these animals in the contemporary historical novel. From the comparison between medieval and contemporary works, conclusions about the tools used by contemporary writers will be extracted. In particular, it will be shown how they benefit from the imitation, almost literal, of the medieval-style descriptions of exotic animals. The intention of this method, would be to constrain the modern reader to a reading perspective, by producing identification effects (with the medieval poetics) as well as distancing (with respect to the current narrative forms).

KEY WORDS: exotic animals, bestiary, *descriptio*, medieval travel narrative, historical novel

1. LA DESCRIPCIÓN DE LOS ANIMALES EXÓTICOS EN LOS RELATOS MEDIEVALES DE VIAJES

Hablar de relatos de viajes medievales significa hablar de su gramática interna o de su retórica, es decir, de todos los rasgos discursivos y características genéricas que distinguen este tipo de obras de la literatura de viajes de otras épocas y que las dotan de su carácter particular y único.¹ Un elemento clave dentro de esta gramática

Enviado: 21-06-2016 / Aceptado: 26-07-2016

¹ Utilizo el término «relatos de viajes» de acuerdo con la propuesta de Luis Albuquerque, para, dentro de la categoría de literatura de viajes, hablar de textos factuales, testimonios de una experiencia vivida en oposición a los textos ficcionales centrados en el motivo del viaje. A estos, siguiendo a Albuquerque, me referiré como «novelas de viaje». Véase ALBUQUERQUE GARCÍA, L., «“Relatos de viaje” y paradigmas

interna, y que se erige a la vez como núcleo organizativo o dispositivo de los relatos, es la descripción. Llevar a cabo esa descripción no le había de resultar tan fácil al relator medieval como nos pudiera parecer a los lectores actuales. Como señala Rubio Tovar: «los viajeros medievales realizaron [...] un extraordinario esfuerzo para expresar con palabras el mundo que iban descubriendo».² El papel del viajero-relator en la Edad Media era increíblemente complejo, ya que se encontraba en el conflicto entre lo que realmente veía y lo que se suponía que tenía que ver, entre la realidad contemplada y la imagen predeterminada de esta realidad. Rubio Tovar incide en este dilema:

Debemos, pues, reconocer en los viajeros el deseo, infrecuente en la literatura medieval, de describir lo que tenían delante, sin olvidar la carga de la tradición, que casi obligaba a éstos a ver lo que estaba escrito en los libros o era creencia popular.³

Los viajeros-relatores medievales se caracterizaban por su voluntad de describir lo visto con la máxima precisión y fidelidad, a pesar de la importancia de llevar tras de sí el peso de la tradición escrita: «los viajeros [...] fueron los únicos realistas frente a una cultura libresca».⁴ Por esta razón, el carácter documental e informativo de la obra de viaje es fundamental: «el libro de viajes adquiere valor por sí mismo en su intención informativa».⁵ Esto lleva al otro conflicto del viajero-relator: por un lado, siendo el detallismo «rasgo común a buena parte de la narrativa de gótico tardío y a los libros de viajes, en particular»,⁶ en los textos de viajes destaca el interés por contar todo. No obstante, junto a este afán imposible por abarcarlo todo, resulta muy característico de los libros de viajes el intento constante de ir plasmando síntesis descriptivas.⁷ De esta forma, el relator medieval se ve obligado a conjugar –con el «extraordinario esfuerzo» del que habla Rubio Tovar– la precisión y el detallismo con la síntesis.

La descripción en los relatos medievales del viaje abarca muchos ámbitos y realidades. Quizá la *descriptio urbis* sea uno de los más característicos y estudiados,⁸ pero también la visión de la fauna exótica y maravillosa es uno de sus exponentes

culturales», en *Letras*, 71, 2015, pp. 63-76; y, del mismo autor, «El “relato de viajes”: hitos y formas en la evolución del género», en *Revista de Literatura*, 73, 2011, pp. 15-34.

² RUBIO TOVAR, J., *Libros españoles de viajes medievales*, Madrid, Taurus, 1986, p. 29.

³ RUBIO TOVAR, J., *Libros españoles de viajes medievales*, ob. cit., p. 27.

⁴ RUBIO TOVAR, J., *Libros españoles de viajes medievales*, ob. cit., p. 27.

⁵ LÓPEZ ESTRADA, F., *Libros de viajeros hispánicos medievales*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003, p. 79.

⁶ BELTRÁN LLAVADOR, R., «Los libros de viajes medievales castellanos», en *Revista de Filología Románica*, anejo 1, 1991, pp. 124.

⁷ LÓPEZ ESTRADA, F., *Libros de viajeros*, ob. cit., p. 114.

⁸ PÉREZ PRIEGO, M. Á., «Estudio literario de los libros de viajes medievales», en *Epos: Revista de filología*, 1, 1984, pp. 217-240.

más reconocibles. Partimos de la gran cantidad y concentración de procedimientos descriptivos utilizados para llevar a cabo el reflejo más fiel de la realidad desconocida:

Para describir esta realidad totalmente nueva y acercarla al público receptor, permitiéndole construir una imagen mental del animal, los relatores despliegan un verdadero concentrado de recursos discursivos que incluyen la comparación, la adjetivación, la referencia a las medidas, así como el uso de la hipérbole.⁹

El viajero tiene que hablar de una realidad nueva, describiendo lo nunca visto, por lo que busca puntos de referencia en lo conocido. En la descripción medieval del animal exótico, visto siempre como una verdadera maravilla, es decir algo *admirabilis*, insólito y digno de atención a ojos de los viajeros, «la realidad del animal se compara con lo que el relator (y también luego los oyentes y lectores) conocen por su habitual experiencia con los animales».¹⁰ De esta forma, la descripción detallada de animales nuevos –nunca vistos por el hombre europeo– que los viajeros medievales van descubriendo a lo largo de su recorrido, tratando de hacer partícipes a sus lectores de ese conocimiento, constituye uno de los rasgos más característicos de los textos de viajes de esta época.

Partiendo de esas premisas, el objetivo de este artículo será, en primer lugar, analizar algunas de las más llamativas de estas descripciones de animales en los relatos de viajes medievales, para a continuación poder compararlas con el tratamiento que reciben en algunas novelas históricas contemporáneas de viaje medieval. Así, se resumirán algunos de los aspectos más relevantes que han sido ya destacados a la hora de estudiar las descripciones de animales exóticos presentes en dos de las obras hispánicas fundamentales de literatura de viajes: *Embajada a Tamorlán* y *Andanças y viajes de Pero Tafur*, incorporando, siquiera brevemente, alguna otra foránea, como el *Diario de viaje* de Johannes Schiltberger. Partiendo del comentario de los procedimientos retóricos utilizados en estas obras, se analizará el tratamiento que se hace de los mismos animales exóticos en dos textos contemporáneos centrados en el viaje medieval: *En busca del unicornio* de Eslava Galán y *Embajada a Samarcanda* de Fernando Martínez Laínez.

Antes de pasar a la visión de los animales exóticos en el corpus seleccionado, resulta importante matizar que, aunque todos los títulos mencionados forman parte de la literatura de viajes, su carácter es muy distinto. Mientras que los textos medievales constituyen testimonios reales de periplos realizados y constatados históricamente, las novelas históricas pertenecen al mundo de la ficción.¹¹ Por esta razón, tal y como indicaría Albuquerque, *Embajada a Tamorlán* y *Andanças y viajes de Pero Tafur*, así como

⁹ BÉGUELIN-ARGIMÓN, V., *La geografía en los relatos de viajes castellanos del ocaso de la Edad Media. Análisis del discurso y léxico*, Lausanne, Hispania-Helvética, 2011, p. 218.

¹⁰ LÓPEZ ESTRADA, F., *Libros de viajeros*, ob. cit., p. 84.

¹¹ Véase *supra* (n. 1) la neta diferencia establecida por L. Albuquerque.

el diario de Johannes Schiltberger, dado su carácter factual, podrían considerarse relatos de viajes, mientras que *En busca del unicornio* y *Embajada a Samarcanda* pertenecerían a las novelas de viajes. Sin embargo, la adscripción de estas obras a diferentes grupos de la literatura de viajes no impide analizarlas en el mismo estudio, pues ofrecen la oportunidad de poder comparar y reflexionar sobre la importancia y el significado de estas descripciones dentro de textos de distantes épocas y de características diferentes, pero siempre partiendo del viaje medieval.

2. LOS ANIMALES EXÓTICOS EN LA EMBAJADA A TAMORLÁN, ANDANÇAS Y VIAJES DE PERO TAFUR Y EL DIARIO DE VIAJE DE JOHANNES SCHILTBERGER

La descripción de los animales exóticos resulta, como ya se ha comentado, una de las más significativas que pueden ofrecer los relatos de viajes medievales. El elemento más destacable en ella es la extensa prosopografía (en su variante zoográfica) que llevan a cabo los relatores-viajeros. Sin ánimo de querer cubrir con exhaustividad todo el repertorio de fauna exótica descrita, me limitaré a los casos más llamativos de las obras seleccionadas, donde la explicación de los rasgos físicos del nuevo animal descubierto ocupa un lugar muy importante. En *Embajada a Tamorlán* los embajadores comentan el aspecto de la jirafa de la siguiente forma:

La cual animalia era fecha d' esta guisa: avía el cuerpo tan grande como un cavallo, e el pescueço muy luengo; e los braços, mucho más altos que las piernas; e el pie avía así como el bue, e fendido; e desde la uña del braço fasta encima del espalda, avía fasta diez e seis palmos; e desde las agujas fasta la cabeça, avía fasta otros dies e seis palmos. [...] E el pescueço avía delgado, como ciervo, e las piernas avía muy cortas segund la longura de los braços. E omne que no la oviese visto, bien pensaría que estava asentada. E las ancas avía derrocadas ayuso como búfano; e la barriga blanca; e el cuerpo, de color dorado e rodado de unas ruedas blancas e grandes. E el rostro avía como de ciervo; e en lo baxo de faza las narices e en la frunte, avía un cerro alto, agudo; e los ojos, muy grandes y redondos; e las orejas, como de cavallo; e cerca d' las orejas tenía dos cornezuelos pequeños redondos, e lo más d' ellos, cubiertos de pelo, que parecían a los del ciervo cuando le nascen.¹²

La descripción que de este animal hace Pero Tafur, aunque menos extensa, también resulta bastante detallada:

Otro dia siguiente fuí a ver una animalia que llaman Xarafia, que es tan grande como un grant çiervo, é tiene los braços tan altos como dos braças é las piernas tan cortas como un cobdo, é toda la fazion como una cierva, é rodada, las ruedas blancas é amarillas, el cuello tan alto como una raçonable torre, é muy mansa.¹³

¹² LÓPEZ ESTRADA, F. (ed.), *Embajada a Tamorlán*, Madrid, Castalia, 1999.

¹³ Jiménez de la Espada, Marcos (ed.), [Pero Tafur] *Andanças e viajes de un hidalgo español*, estudio y descripción de Roma por José Vives Gatell; presentación bibliográfica de Francisco López Estrada,

Como se puede apreciar en estos fragmentos la comparación es el recurso primordialmente utilizado. Para presentar el animal nuevo se recurre constantemente a la comparación de sus rasgos con los de una fauna conocida. En *Embajada a Tamorlán* la descripción de la jirafa es la suma de una serie de elementos característicos de diferentes animales similares: su cuerpo parece ser el del caballo, su pie recuerda el del buey, su cuello es como el del ciervo, etc. Pero Tafur, en cambio, se centra en comparar sus dimensiones con las medidas de otros animales conocidos: «tan grande», «tan altos», «tan cortas»... En ambas descripciones aparecen diversos adjetivos a través de los cuales «[...] se refieren los relatores a la forma, el tamaño y el color del animal [y] a las distintas partes de su cuerpo...».¹⁴

También el viajero alemán Johannes Schiltberger, que acompañó a su señor Leonhard Reichartinger en la cruzada de Nicópolis, cayendo en 1396 en cautiverio turco, en su diario de viaje menciona la jirafa, pero la descripción que hace de este animal no resulta tan detallada:¹⁵

He estado también en la Pequeña India. Es un buen reino y su capital se llama Dily. En esta tierra hay muchos elefantes y también un animal que se llama Surnasa.¹⁶ Se parece al ciervo, pero es muy alto y tiene un cuello muy largo que mide unas cuatro brazas o más. Delante tiene largas patas y detrás cortas. En la Pequeña India hay mucho de este animal.¹⁷

Lo que llama la atención en esta descripción es la comparación de la jirafa con el ciervo, igual que ocurre en los otros dos relatos. Pero, a diferencia de los relatos hispánicos, en su diario Schiltberger se centra casi exclusivamente en el tamaño del animal, intentando aportar las medidas lo más exactas posibles: «es muy alto», «tiene un cuello muy largo que mide unas cuatro brazas o más», «delante tiene largas patas y detrás cortas». La descripción del viajero alemán es, por tanto, mucho más escueta y su objetivo no es plasmar la visión lo más completa posible del animal exótico, sino presentarlo de una manera objetiva, casi científica, centrándose en el tamaño, el único parámetro posible de plasmar de manera más o menos fiel y empírica.

Barcelona, El Albir, 1982.

¹⁴ BÉGUELIN-ARGIMÓN, V., *La geografía en los relatos de viajes, ob. cit.*, p. 218.

¹⁵ La traducción es mía, a partir del fragmento original del texto, en alemán moderno: «Ich bin auch in Kleinindien gewesen. Das ist ein gutes Königreich, und seine Hauptstadt heißt Dily. In diesem Land gibt es viele Elefanten und auch ein Tier, das Surnasa heißt. Es ist dem Hirsch ähnlich, jedoch sehr hoch und hat einen langen Hals, der etwa vier Klafter oder mehr mißt. Vorne hat es hohe Beine und hinten kurze. Von diesen Tieren gibt es viele in Kleinindien» (JOHANNES SCHILTBERGER, *Als Sklave im Osmanischen Reich und bei den Tataren*, U. Schlemmer (ed.), Stuttgart, Thienemann, pp. 130-132).

¹⁶ *Surnasa* es el nombre que designa este animal en la versión moderna del relato. En alemán medieval el autor se refiere al animal como *Suruafa*, mientras que *die Giraffe* es la denominación en alemán actual.

¹⁷ JOHANNES SCHILTBERGER, *Als Sklave im Osmanischen Reich und bei den Tataren, ob. cit.*, pp. 130-132.

El segundo animal descrito por los embajadores del rey Enrique III y por Pero Tafur es el elefante (o «marfil»). Los primeros dedican un espacio importante a la descripción física de este ser tan exótico:

E los dichos marfiles eran negros, e no han pelo ninguno, salvo en la cola que an como cavallo, que an unas pocas de sedas. E eran grandes de cuerpo, que podían ser quatro o cinco toros grandes. E el cuerpo an mal fecho, sin talle, como un grand costal que estudiase lleno. E las ancas an derrocadas faza ayuso como búfano; e las piernas, muy gruesas e parejas; e el pie, redondo, todo carne, e tiene cinco dedos en cada uno, con sus uñas, como de hombre negras. E no han pescueço ninguno, salvo luego en las agujas, que las han muy grandes; que tiene la cabeça pegada. [...] E las orejas, muy grandes e redondas, farpadas, e los ojos, pequeños. E la cabeça ha muy grande e fecha como de una alvarda de asno pequeña; e encima de la cabeça, á un foyo. [...] E debaxo d'esta trompa tiene la boca e las quixadas de baxo tiénelas como cochino o como puerco; e en estas quixadas de baxo tiene dos colmillos tan gruesos como la pierna de un omne e tan altos como una braçada.¹⁸

También Pero Tafur describe recurriendo a la comparación los elementos más destacados en la apariencia de este animal:

Este día volvimos á Babylonia, é otro dia siguiente fuemos á ver la casa donde están los elefantes, é fallé siete, los quales son negros de color é de grandeça más que camellos, é de fortaleça ansí de braços como de piernas que parecen mármoles, la mano redonda é con uña fuerte [...] tienen los ojos muy chequitos como un cornado é colorados, la cola corta como de osso, la oreja como una comunal adarga é la cabeza como de tinaja de estas seys arrobas, los colmillos de quatro palmos.¹⁹

Los relatores emplean, en sus bastante extensas descripciones de elefantes, los mismos recursos que en sus retratos de la jirafa. Bégelin-Argimón desgrana cómo en la *Embajada* el elefante, al igual que en el caso de la jirafa, es comparado con otros animales conocidos como el caballo, el cerdo o el oso, pero también con el hombre (sus uñas son como de hombre), e incluso con objetos (el cuerpo es como un costal lleno). Pero Tafur, a su vez, compara el elefante con el camello y el oso, y recurre también a la comparación con objetos.²⁰

Además, ambos viajeros-relatores le prestan especial atención a la parte del cuerpo más característica de los elefantes, la trompa, dedicando varias líneas a la descripción de su aspecto y sus funciones. Pero mientras Pero Tafur se limita a comentar lo siguiente:

[...] tiene la boca muy chica, tiene el beço de arriba una trompa de fasta seys palmos esta él la aluenga quando él quiere, é la encoge quando quiere, é con esta apaña

¹⁸ PERO TAFUR, *Andanças e viajes de un hidalgo español*, ob. cit., pp. 293-294.

¹⁹ PERO TAFUR, *Andanças e viajes de un hidalgo español*, ob. cit., p. 87.

²⁰ BÉGUELIN-ARGIMÓN, V., *La geografía en los relatos de viajes*, ob. cit., p. 219.

las cosas que a de comer é las mete en la boca, é finchela de agua quando quiere beber.²¹

Las observaciones de los embajadores resultan más minuciosas:

De la caveça se le sigue ayuso, do ha de tener la nariz, una como trompa, que es muy ancha arriba, y angosta ayuso, todavía más que se llega que se mengua fasta el suelo. E esta trompa es foradada, e por ella bebe cuando ha gana e métela en agua e bebe con ella e vale el agua a la boca así como si le fuese de las narizes. E otrosí con esta trompa paze, que no puede con la boca, que no se puede abaxar, e toma en esta trompa, cuando quiere comer, e rebuélvela a la yerva, e tira e siégala con ella como si fuese un focino. E desí apaña la con aquella trompa e faze un vuelco e revuélvela con aquella trompa, e métela en la boca, e desí cómela. E con esta trompa se mantiene e nunca la tiene queda, salvo faziendo vueltas con ella como culuebra. E esta trompa échala en el espinazo e no dexa lugar en todo su cuerpo onde no llega con ella.²²

El interés de ambos relatos por esta parte del cuerpo no resulta tan sorprendente, ya que las funciones de la trompa han sido tratadas en diversos bestiarios medievales.²³

La importancia de estos animales y de su descripción en los textos medievales no se debe exclusivamente al hecho de que formen parte del mundo desconocido que se intenta explicar y acercar al receptor, sino que se ha de analizar relacionado con el gran valor de muchos de los animales en el mundo medieval y a los múltiples papeles que estos desempeñaban. En síntesis de Béguelin-Argimón, se puede hablar del uso de los animales exóticos mencionados, como regalo o presente, como fuente de diversión y como pieza clave en la estrategia bélica.²⁴ Estas tres funciones se ven reflejadas en las obras tratadas. Al igual que los embajadores llevan halcones del rey castellano como regalo para el Gran Tamorlán, la jirafa constituye un valioso presente para el Emperador enviado por el Sultán de Babilona. Asimismo, tanto los embajadores, como Pero Tafur, comentan los curiosos usos del elefante. Además, no solo en la *Embajada* sino también en el diario de viaje de Schiltberger se menciona el episodio en el que Tamorlán consiguió ganar a las tropas indias y a sus elefantes gracias a la estrategia de lanzar contra ellos camellos cargados de paja ardiendo. Igualmente, en *Embajada* se insiste en la posibilidad de domesticar el animal y aprovecharlo para determinados fines: «E es animalia muy entendida, e faze muy aína e presto lo que le manda el omne que lo guía»; «e tras las orejas va un omne cavallero que lo guía con un focino en la

²¹ PERO TAFUR, *Andanças e viajes de un hidalgo español*, ob. cit., p.87.

²² LÓPEZ ESTRADA, F. (ed.), *Embajada a Tamorlán*, ob. cit., p. 294.

²³ Véase MALAXECHEVERRÍA, I., *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 1986, y SEBASTIÁN, S. (ed.), *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio y El Bestiario toscano*, Madrid, Tuero, 1986.

²⁴ BÉGUELIN-ARGIMÓN, V., *La geografía en los relatos de viajes*, ob. cit., p. 215.

mano, e le faze andar a do quiere».²⁵ Por esta razón se hace especial hincapié en la función bélica del elefante, insistiendo en sus ventajas como herramienta de guerra, así como en su utilidad en las operaciones miliares: «e tengo de verdat, segund lo que en ellos vi, que en una batalla deven de ser contados cada uno por mil omnes».²⁶

El hecho de poder utilizar el elefante en la lucha aparece en el texto porque podría resultar interesante, llegado el momento, su aplicación en Europa. Como comenta López Estrada, «el redactor se refiere a la eficacia bélica de los animales como si escribiese una información para los estrategas de su Rey».²⁷ Por esta razón, los embajadores no solo alaban la eficacia bélica del animal, sino que también explican los detalles necesarios para entender la estrategia de lucha con su uso: «E cuando les fazen pelear, en estos colmillos trahen unas argollas de fierro, e en ellas les ponen unas espadas, que son fechas como espadas de armas canalada, e no es más luenga que'l braço».²⁸ También Pero Tafur menciona este uso del animal, pero mantiene una prudente reserva o distancia de la información que proporciona a través de la fórmula «dizen»: «Dizen que en la India que arman castillos sobre ellos en que van diez é seys onbres, é afórranles aquellos colmillos, quando quieren combatir, en açero».²⁹

Asimismo, ambos textos destacan otra función del elefante: su participación en los diversos espectáculos como elemento de diversión. En la *Embajada* se comenta: «E con estos marfiles [elefantes] fazían este día muchos juegos, faziéndolos correr tras cavallos e tras la gente, que era grand plazer»,³⁰ mientras que Pero Tafur afirma lo siguiente: «Estas bestias paresçe como que tengan entendimiento; tantas burlas fazen, que á las vezes traen aquella trompa llena de agua, é échala encima á quien quiere é fázenlos jugar con una lança echándola en alto é rescibiéndola, é otros muchos juegos».³¹

El espacio dedicado al elefante en los textos tratados no sorprende, ya que se trata del animal que probablemente más interés despertó y más impresión causó al hombre medieval.³² La fascinación por este ser exótico se evidencia en el extenso espacio que se le dedica en el *Fisiólogo* y en los bestiarios medievales. La información complementaria que suele aparecer en los tratados didácticos medievales se relaciona, por otro lado, con la castidad de este animal y su falta de deseo carnal. Así, se difundió

²⁵ LÓPEZ ESTRADA, F. (ed.), *Embajada a Tamorlán*, ob. cit., p. 293-294.

²⁶ LÓPEZ ESTRADA, F. (ed.), *Embajada a Tamorlán*, ob. cit., pp. 295.

²⁷ LÓPEZ ESTRADA, F. (ed.), *Embajada a Tamorlán*, ob. cit., pp. 293.

²⁸ LÓPEZ ESTRADA, F. (ed.), *Embajada a Tamorlán*, ob. cit., pp. 294.

²⁹ [Pero Tafur] *Andanças e viajes de un hidalgo español*, ob. cit., p. 88.

³⁰ LÓPEZ ESTRADA, F. (ed.), *Embajada a Tamorlán*, ob. cit., p. 294.

³¹ [Pero Tafur], *Andanças e viajes de un hidalgo español*, ob. cit., pp. 87-88.

³² SEBASTIÁN, S. (ed.), *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio y El Bestiario toscano*, ob. cit., p. 24.

la idea de que antes de realizar el coito, la hembra elefante para despertar el deseo del macho busca una hierba (a veces, una mandrágora), que come, convenciendo a continuación al macho de que también la consume. Lo que recuerda inequívocamente la historia bíblica, de manera que «el afrodisíaco que estimuló a los elefantes hacia el coito [funciona] como la manzana [que] llevó a Adán y Eva hacia la lujuria».³³

Otras creencias en torno al elefante se refieren a su relación con los demás animales. Según los tratados medievales, es una bestia grande a la que temen otros animales, pero el mismo se asusta ante un ratón. Su mayor enemigo es el dragón, pero son famosos también los enfrentamientos de los elefantes con los rinocerontes, así como sus luchas con el unicornio. Asimismo, una nota constantemente presente en las páginas de los bestiarios alude a su falta de articulaciones rotulares, por lo que la forma más apropiada de cazarlo es buscar un árbol en el que se apoye para dormir y cortar parcialmente el tronco para que, al caer el árbol, caiga a la vez también el elefante.³⁴ Esta estrategia aparece reflejada, entre otros, en el *Libro de Alexandre*, en la primera mitad del siglo XIII, lo que no sorprende, puesto que desde la Antigüedad el elefante aparecía vinculado al personaje de Alejandro Magno. La *Embajada a Tamorlán* y las *Andanças y viajes de Pero Tafur* repetirán, en fin, algunas de las ideas leídas o recordadas de los bestiarios, y Pero Tafur, en concreto, cuando comenta que «dizen que biven mucho estas animalias»,³⁵ recuerda los diversos breviarios medievales en los que se insistía mucho en la longevidad de estos animales.

Ambos relatos se centran, pues, en la descripción de algunos de los elementos más llamativos y sorprendentes, como la trompa del animal, así como su gran poder en la lucha, coincidiendo con las descripciones de los bestiarios. Lo que los relatores dejan de lado son las notas pertenecientes al mundo de las creencias fantásticas y el conocimiento libresco, como las menciones a la espiritualidad del animal y el paralelismo con los textos bíblicos. La ausencia de este tipo de comentarios puede deberse al afán de los viajeros por contar solo lo visto, lo empírico, sin incluir de manera acumulativa –sin la criba de la observación real– la tradición libresca. De esta forma, los detalles referentes a los animales exóticos en los que se fijan los relatores medievales, por un lado tienen un carácter práctico y utilitarista (como cuando insisten en el potencial de los elefantes para las guerras), pero por otro lado sirven para entender mejor la cultura de los nuevos pueblos conocidos y sus costumbres (y, ahí, el papel del animal como fuente de diversión).

³³ SEBASTIÁN, S. (ed.), *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio y El Bestiario toscano*, ob. cit., p. 29.

³⁴ Curiosamente, en el llamado *Codex Granatensis* la manera de cazar el elefante no es talar el árbol en el que se apoya, sino vencerlo gracias a dos vírgenes: dos doncellas desnudas buscan al elefante, una llevando la espada y la otra una urna. El animal reconoce la inocencia de las muchachas y admira su castidad lamiendo sus senos. Cuando cae en un sopor una muchacha le clava la espada y la otra recoge la sangre en su urna (MALAXECHEVERRÍA, I., *Bestiario medieval*, ob. cit., pp. 47-48).

³⁵ [Pero Tafur], *Andanças e viajes de un hidalgo español*, ob. cit., p. 88.

Sin lugar a dudas, la jirafa y el elefante son los animales más característicos de los textos de viajes medievales. No obstante, también resulta interesante mencionar otros animales vistos por Pero Tafur durante su viaje. La siguiente bestia exótica que menciona el hidalgo andaluz es el cocodrilo. En su descripción física el animal es comparado con un lagarto: «Ésta es en todo fechora de lagarto; tienen los dientes macho é fembra arriba é abaxo, é por esto dizen que, quando travan alguna cosa, non pueden soltar tan ayna».³⁶ Se insiste en lo peligroso que puede llegar a ser «...quando están en el agua, non ay ome ni bestia que puedan alcançar que non la matan»;³⁷ así como en sus costumbres y hábitos: «Estas bestias suelen salir fuera del agua çinco ó seys pasos, é quando faze sol están mucho adormeçidas».³⁸ Finalmente, se detiene en describir con mucho detalle la forma de cazarlo.

Cuando Tafur habla del segundo animal acuático destacado, que ha de ser el hipopótamo, se distancia de la realidad descrita e insiste en que él mismo no lo ha visto: «dizen muchos –yo non lo vi– que en esta mesma rivera se crian otras bestias, que son cavallos ni más ni ménos, salvo que lo de la boca tienen tan ancho como lo de la frente, é salen pegados con el agua á pacer».³⁹ Este interés en destacar no haber sido testigo presencial evidencia el esfuerzo de Tafur por transmitir los datos verídicos sobre la realidad nueva, sin rechazar, al mismo tiempo, la fiabilidad de los saberes de la gente que va encontrando en su camino. A la descripción del animal, que es comparado –etimológicamente– con el caballo y donde se destaca su gran boca, le acompaña también la mención a la manera de poder cazarlo y a su naturaleza «...e éstos nin en el agua nin fuera della non fazen mal».⁴⁰ Estos comentarios indican que el objetivo del relator es plasmar en su texto la visión más completa de los animales desconocidos, sin concesiones a lo legendario, pero sin dejar de mencionar ningún detalle que pueda resultar útil para los receptores.

3. LA NOVELA HISTÓRICA CONTEMPORÁNEA DE VIAJE MEDIEVAL Y LA DESCRIPCIÓN DE LOS ANIMALES EXÓTICOS

La descripción de estos animales que ofrecen las novelas históricas contemporáneas centradas en el tema del viaje medieval resulta especialmente interesante como apertura para realizar una comparación retórica, de análisis narrativo y de funciones culturales. A diferencia de los relatos de viajes, donde en la mayoría

³⁶ [Pero Tafur], *Andanças e viajes de un hidalgo español*, ob. cit., p. 75.

³⁷ [Pero Tafur], *Andanças e viajes de un hidalgo español*, ob. cit., p. 74.

³⁸ [Pero Tafur], *Andanças e viajes de un hidalgo español*, ob. cit., p. 74.

³⁹ [Pero Tafur], *Andanças e viajes de un hidalgo español*, ob. cit., p. 75.

⁴⁰ [Pero Tafur], *Andanças e viajes de un hidalgo español*, ob. cit., p. 75.

de los casos quien realiza el trayecto es también el narrador de su propia experiencia (inscribiendo, de esta forma, su relato en la época en la que este se realizó), en la novela histórica de viaje medieval existe un desenfoque o desequilibrio de partida entre lo que es el viaje y lo que constituye su narración. Se trata de un viaje medieval, pero, inevitablemente, condicionado por una óptica contemporánea.⁴¹ La perspectiva del viaje del escritor está distorsionada por pertenecer este a una época distinta. De esta forma, se produce un efecto de extrañamiento, al hablarse de un viaje que no se puede experimentar, viaje realizado por otros, en otra época y con una cosmovisión diferente. Por esta razón, al escritor contemporáneo le resulta necesario conciliar el reflejo fiel de lo que pudo ser y significar un viaje en la Edad Media con la creación de una narración interesante, una obra atractiva que llegue a un público amplio, gracias a recursos propios de la narrativa moderna.

De la amplia gama de novelas históricas de tema medieval, me centraré en textos cuyo núcleo lo constituya el viaje medieval y en los que se pueda observar la importancia de la descripción en general y de las descripciones de animales exóticos en particular. Por esta razón las obras seleccionadas han sido la *Embajada a Samarcanda* (2003) de Fernando Martínez Laínez y *En busca del unicornio* (1987) de Juan Eslava Galán. La obra de Martínez Laínez guarda una relación directa con *Embajada a Tamorlán*, presentando una versión alternativa del famoso manuscrito medieval: Laura, una profesora de Historia Medieval, durante su viaje a Estambul, compra un antiguo manuscrito escrito en castellano. Resulta que son los hasta entonces perdidos apuntes personales de Ruy González de Clavijo. Como se explica en la novela, se trata de un relato que había redactado Clavijo de su viaje a Samarcanda, pero cuya difusión quedó prohibida por el rey.

La segunda obra seleccionada, *En busca del unicornio*, se centra en la expedición dirigida por Juan de Olid, criado del Condestable de Castilla, en busca del cuerno de unicornio por todo el continente africano (conocido y desconocido). La novela de Eslava Galán es un texto muy significativo en el panorama de la novela histórica, que marca todo el género. Su publicación, antes del *boom* de la novela histórica, fue todo un éxito –respaldado comercialmente por la obtención del premio Planeta en 1987– y significó, además, todo un cambio de orientación y apertura en el camino de la novela española de tema histórico. Por tanto, mientras que el acercamiento al primer texto, la novela de Martínez Laínez, resulta necesario por el contenido de su argumento y por su explícita vinculación directa con el original medieval de la *Embajada a Tamorlán*,

⁴¹ Esta cuestión está indisolublemente unida a la ya mencionada distinción entre el relato de viaje y la novela de viaje. En el relato de viaje el que realiza el viaje suele ser al mismo tiempo el relator de esta experiencia, mientras que en la novela de viaje el autor habla de un suceso ficticio, por lo que desaparece o se anula, obviamente, la identificación viajero-relator.

el análisis del tratamiento de la descripción de animales en el segundo texto será igualmente inevitable y especialmente interesante, ya que se trata de una obra muy destacada –una de las más relevantes de las últimas décadas– dentro del panorama de la novela histórica, y en concreto de la de temática viajera y medieval.

El profundo conocimiento del texto medieval de *Embajada* que atesora el autor de su versión moderna, es incuestionable. No cabe ninguna duda de que Martínez Laínez a la hora de elaborar esta, se propuso seguir muy de cerca el original medieval. El eco de *Embajada a Tamorlán* está omnipresente y lo pueden atestiguar diferentes historias presentes en el original medieval, que se repiten en el relato contemporáneo. Tanto en el texto medieval como en la versión de Martínez Laínez se comenta, por ejemplo, la general sorpresa ante la abstinencia de Clavijo o se habla de la gran fiesta en la que los artesanos y comerciantes reciben permiso para vender dentro del ordo. Igualmente, ambos textos cuentan la historia de Tamorlán y su llegada al poder, e insisten en la superioridad de los embajadores castellanos ante los mensajeros de Catay. De la misma forma, el autor conoce perfectamente la descripción de los animales exóticos presentes en el original y, como se verá a continuación, la sigue fielmente.

Así, la descripción de la jirafa parece ser la versión modernizada, sin cambios sustanciales, de la descripción presente en el texto medieval. Tanto la introducción del tema como su desarrollo en el original medieval y en la versión contemporánea son idénticos:

El embajador llevaba también seis avestruces, además de la jornusa o jirafa, el cual animal tenía el cuerpo tan grande como un caballo, el pescuezo muy luengo, los brazos más altos que las piernas, y el pie hendido como de buey. Desde la pezuña hasta la cima de la espalda podían medirse dieciséis palmos. Y el pescuezo enhiesto tenía delgado como el de un ciervo, con las piernas cortas en proporción a los brazos, de manera que quien no le hubiese visto bien pensaría que estaba sentado. La barriga tenía blanca y el cuerpo de color dorado, rodeado de unas manchas blancas y grandes. Y la cabeza como de venado, con los ojos muy grandes y redondos, y las orejas como de caballo. Cerca de las orejas tenía dos cuernecillos redondeados en la punta y cubiertos de pelo, que parecían a los del ciervo cuando le nacían.⁴²

La descripción de Martínez Laínez es un fiel espejo del original medieval, sustituyendo el castellano medieval por su versión moderna. En lo demás la descripción de la jirafa de Martínez Laínez sigue línea por línea la descripción presente en el relato antiguo. El animal otra vez se describe a base de comparaciones, según las cuales su cuerpo se parece al del caballo, su pie es como el del buey, el pescuezo como el del ciervo, etc. La forma de explicar las medidas es la misma que en el original: «el pescuezo muy luengo, los brazos más altos que las piernas», «las piernas cortas en

⁴² MARTÍNEZ LAÍNEZ, F., *Embajada a Samarcanda*, Barcelona, Belacqua, 2003, p. 167.

proporción a los brazos», etc. Los hábitos alimenticios del animal también son copia del fragmento original: «Comía hojas, y tan largo tenía el pescuezo que bien podría alcanzar a comer encima de unas paredes de cinco o seis tapias en alto, o también en la copa de un árbol». Y al igual que en el relato medieval, también en la novela aparece la idea de lo maravilloso, ya que el comportamiento del animal resulta asombroso para quienes lo ven por primera vez: «[...] de forma que a quien, como nosotros, nunca lo hubiese visto, le parecía cosa maravillosa de ver».⁴³

En el caso del elefante, la descripción sigue el mismo criterio que en el de la jirafa. Estamos ante una copia, en castellano modernizado, de lo ya descrito en *Embajada a Tamorlán*:

Los dichos elefantes eran negros, enormes de cuerpo, como cuatro o cinco toros grandes, sin pelo alguno salvo en la cola, que tienen como de caballo. Su figura es como un costal lleno, sin talle, con las piernas muy gruesas y juntas y el pie redondo, todo carne con cinco dedos en cada uno y las uñas negras. Tienen la cabeza grande, sin cuello y pegada al cuerpo. De la cabeza se le sigue, do había de estar la nariz, como una trompa ancha arriba y angosta debajo que le llega hasta el suelo y nunca está quieta sino dando siempre vueltas, como si fuera culebra.⁴⁴

Además, de la misma forma que en el texto original, se le da mucha importancia a la trompa, describiéndola al detalle:

La trompa es horadada, y con ella bebe agua que se lleva a la boca, y también la usa para pacer cuando quiere comer, pues con ella puede arrancar la hierba y segarla como si fuera una hoz. Pasé a exponer a la embobada corte otras cosas del elefante, y así les dije que este animal tiene debajo de las quijadas dos colmillos de marfil tan gruesos como la pierna de un hombre, y tan largos como un brazo.⁴⁵

En el texto de Martínez Laínez se insiste en la eficacia bélica de estos animales, recurriendo a las mismas ideas y formulaciones que aparecen en el original. Se comenta que es un animal muy fuerte y decisivo en la batalla, que se puede guiar con un focino, es decir, con una vara larga de punta curva. Otro ejemplo en el que se evidencia la inclusión de las ideas del original en la novela es el fragmento referente a las heridas del animal, recogiendo la superstición medieval. Donde el texto antiguo reza: «E la ferida que le dan, luego esa noche la sana, si lo dexan al sereno; que si lo dexan so tejado, morría»,⁴⁶ el texto actualizado dirá: «Es cosa curiosa que la herida sana por la noche si al animal lo dejan al sereno, pero si lo dejan bajo techo muere».⁴⁷ Frente a esta fidelidad

⁴³ MARTÍNEZ LAÍNEZ, F., *Embajada a Samarcanda*, ob. cit., p. 168.

⁴⁴ MARTÍNEZ LAÍNEZ, F., *Embajada a Samarcanda*, ob. cit., p. 145.

⁴⁵ MARTÍNEZ LAÍNEZ, F., *Embajada a Samarcanda*, ob. cit., p. 145.

⁴⁶ LÓPEZ ESTRADA, F. (ed.), *Embajada a Tamorlán*, ob. cit., p. 294.

⁴⁷ MARTÍNEZ LAÍNEZ, F., *Embajada a Samarcanda*, ob. cit., p. 145.

o reverencia prácticamente absoluta al relato medieval, pueden sorprender pequeñas diferencias en datos cuantitativos respecto al aguante del elefante. Mientras en el texto original se comenta que «[...] deían que tres días podían pelear sin comer»,⁴⁸ la novela matiza: «[...] pueden aguantar peleando sin comer ni beber hasta dos días».⁴⁹ Resulta difícil constatar si esta diferencia se debe al descuido del autor contemporáneo o tiene alguna explicación, más allá de la simple atenuación.

Como se ha visto, a la hora de describir los animales exóticos, la novela se limita a actualizar el texto medieval, desde la copia prácticamente literal. ¿Por qué Martínez Laínez ha optado por esta solución? ¿Es un efecto de falta de creatividad del autor, de la imposibilidad de presentar otra alternativa a la descripción medieval? No lo parece. El autor, a lo largo de su novela, no siempre se muestra tan fiel al original. En la versión contemporánea aparecen múltiples desarrollos argumentales inexistentes en el texto medieval, del mismo modo que no siempre se tratan todos los temas del original. No obstante, en lo referente a las descripciones de los animales exóticos, como acabamos de comprobar, se sigue el manuscrito medieval al pie de la letra. Este procedimiento puede ser el resultado de la decisión consciente de plasmar en su texto el estilo y la mentalidad de la época, preocupación que, como él mismo comenta, le ha acompañado a lo largo de todo el proceso creativo.

El caso de *En busca del unicornio* de Juan Eslava Galán resulta mucho más interesante para el análisis, ya que, al no tener ningún referente real en la literatura medieval y actuar directamente en el campo de la ficción literaria, el texto ofrece más posibilidades en el tratamiento del tema de los animales. Eslava Galán imita y utiliza los moldes descriptivos medievales, pero sin llegar a copiarlos literalmente. Además, junto a las descripciones de animales exóticos de prácticamente obligada presencia, como el elefante y la jirafa, también ofrece la descripción de uno de los animales medievales fabulosos por excelencia: el unicornio.

Lo primero que llama la atención de la descripción de la jirafa en la novela de Eslava Galán es la ubicación del animal dentro de lo maravilloso: «Y a los dos o tres días de caminar por esta plana, entre los grandes yerbazales, hacia el Mediodía, topamos con el animal más maravilloso que imaginarse pueda y algo asombroso de ver».⁵⁰ De la misma forma que para los otros viajeros, también para el narrador, Juan de Olid, la jirafa es un ser nuevo y muy curioso, lo que le conduce a describirla:

Y este animal tiene en todo la forma y hechura de un venado y cuatro patas y el color pardo y la cabeza chica y apuntada. Mas las patas las tiene luengas como tres

⁴⁸ LÓPEZ ESTRADA, F. (ed.), *Embajada a Tamorlán*, ob. cit., p. 296.

⁴⁹ MARTÍNEZ LAÍNEZ, F., *Embajada a Samarcanda*, ob. cit., p. 146.

⁵⁰ ESLAVA GALÁN, J., *En busca del unicornio*, Barcelona, Planeta, 1991, pp. 169.

veces las del venado y el pescuezo lo tiene luego como dos hombres puestos uno encima del otro. Y con este pescuezo alcanza a comer los brotes tiernos y frutos de arriba de los árboles. [...] Y la cuerna la tiene más chica, que sólo traen dos cuernos, cortos más que las orejas, y muy romos de punta así como los del caracol. [...] Y con estos cuernos no atacan ni se defienden.⁵¹

Curiosamente, el autor, más que comparar cada parte del cuerpo de la jirafa con las de otros animales conocidos, se centra, en primer lugar, en su captación general y, en segundo lugar, en sus medidas. El animal, dice, se parece mucho a un venado (lo que recuerda las comparaciones con el ciervo de los textos anteriores). Pero, además, compara sus medidas con las de otros animales: «Mas las patas las tiene luengas como tres veces las del venado»; e incluso con las medidas humanas, recurriendo en este caso a la hipérbole: «el pescuezo lo tiene luego como dos hombres puestos uno encima del otro». También llama la atención la acumulación en polisíndeton de sintagmas, tratando de emular el procedimiento sintáctico habitual en las descripciones de los textos medievales. Sorprendentemente, la única comparación de una de las partes del cuerpo de la jirafa con las del otro animal es la que graciosamente –y agudamente– contrasta sus cuernos con los de un caracol. Además, se aprovecha la mención a los cuernos para aclarar que su función no es la que podría parecer, es decir: atacar o defenderse. Igualmente, aparecen diversos adjetivos que se refieren tanto al tamaño de las partes del cuerpo de la jirafa (la cabeza «chica» y «apuntada», los cuernos «cortos» y «romos»), como a su color.

Se puede observar que Eslava Galán crea su propio discurso a la hora de realizar la descripción del animal exótico, emulando, pero no copiando las formas o estructuras clásicas de las descripciones medievales. El autor no se limita a reproducir la información presente en los textos medievales, sino que también añade datos nuevos, como los referidos a la naturaleza del animal:

Y es animal muy espantadizo y de poco corazón, que en sintiendo ruido luego da en correr con aquellas sus luengas patas y el pescuezo lo va echando para adelante y para atrás como si repartiera su gran peso por no abocinarse y perder carrera. Y estos ciervos del pescuezo largo no se están nunca solos, sino que van en manadas de quince o veinte y en esto también se parecen a los nuestros.⁵²

Se pretende imitar el estilo del castellano medieval, lo que se evidencia, entre otros, en el polisíndeton de la conjunción copulativa «y» (al principio de la oración y frecuentemente repetida). También se remeda el esfuerzo medieval por aclarar la realidad nueva, al dar explicación, por ejemplo, a la forma peculiar de correr que tiene el animal: «con aquellas sus luengas patas y el pescuezo lo va echando para adelante

⁵¹ ESLAVA GALÁN, J., *En busca del unicornio, ob. cit.*, pp. 169-170.

⁵² ESLAVA GALÁN, J., *En busca del unicornio, ob. cit.*, p. 169.

y para atrás como si repartiera su gran peso por no abocinarse y perder carrera». En este mismo fragmento se refleja la imposibilidad de denominar a este animal exótico (a diferencia de otros textos, aquí el viajero no sabe que se trata de una «jornusa» o jirafa), por lo que recurre a una perífrasis, convirtiendo la jirafa en un «ciervo del pescuezo largo». Finalmente, a diferencia de los relatos tratados, en la novela de Eslava Galán se mencionan reflexiones personales del protagonista, vinculadas a la experiencia del viaje y, aquí en concreto, al consumo de carne del animal en cuestión:

Y la mejor carne y más fina y más sabrosamente especiada que comimos desde que entramos en el país de los negros fue la de estos ciervos cuando cazamos uno y lo ballesteamos y con sólo el pescuezo comimos los treinta hombres que aún quedábamos, entre blancos y negros.⁵³

Puede resultar hiperbólica la afirmación «con sólo el pescuezo comimos los treinta hombres», pero sirve para resaltar una vez más la asombrosa longitud del cuello de este animal.

La descripción del segundo animal exótico resulta igual de retóricamente elaborada que la de la jirafa. El viajero inmediatamente asocia a los elefantes con una realidad asombrosa e increíble: «y los dichos elefantes son grandes a maravilla porque cada una de estas bestias será alta como dos hombres o más».⁵⁴ La base de esta primera presentación es su medida, en este caso también algo –pero no demasiado– hiperbolizada, equivalente a la de dos hombres. A esta primera observación le siguen diferentes comentarios, donde se mezcla la descripción física del animal con la explicación de las funciones de las diversas partes de su cuerpo, así como su comportamiento:

Y el cuerpo lo tienen grueso más que pensarse pueda, que más parece panza de nao que de animal vivo. Y el dicho cuerpo lo sostienen por cuatro patas muy gordas y fuertes que son como troncos de árboles recios y huesudas y llenas de matalones. Y la cabeza es como una barrica de cien arrobas y los ojos chicos, no más grandes que los de vaca, pero las orejas son llanas y grandes como estandarte de concejo y con ellas se abanicen muy gentilmente en las horas de calor, que por la mucha grosura de sus cuerpos los aqueja mucho y las suelen pasar metidos en el agua de los ríos o echados sesteando en la hierba fresca, a la sombra de los árboles. Y la nariz la tienen larga a maravilla, como brazada de hombre o más, y la mueven con gran presteza como si brazo fuera y con un como dedo que en la punta trae van arrancando la yerba y los frutos de que comen y luego, retrayéndola, la llevan a la boca que es pequeña y escondida pero con grandes dientes. Y de la dicha boca le salen a cada lado dos como cuernos blancos y muy poderosos que están hechos de marfil y de ellos sacan sus cuentas y baratijas los negros y aun mangos de puñales y otras figuras de aprecio.⁵⁵

⁵³ ESLAVA GALÁN, J., *En busca del unicornio*, ob. cit., p. 170.

⁵⁴ ESLAVA GALÁN, J., *En busca del unicornio*, ob. cit., p. 173.

⁵⁵ ESLAVA GALÁN, J., *En busca del unicornio*, ob. cit., p. 174.

Lo primero que se aborda en la descripción del elefante es la evidencia del escaso o nulo parecido de su cuerpo con el de otros animales, lo que lo convierte en un ser todavía más exótico. Para hablar del elefante, al igual que en los relatos medievales comentados, se recurre a contrastar sus partes del cuerpo con las de otros animales conocidos. No obstante, en la novela de Eslava Galán se observan comparaciones curiosas e inexistentes en los textos antes tratados: las patas del animal son como «troncos de árboles recios», mientras que sus orejas son tan planas y grandes como un «estandarte de concejo». Se observa la dificultad de denominar de forma unívoca la realidad nueva de este animal. Por esta razón, en el caso de los colmillos, se utiliza la fórmula «como», para dar a entender que parecen ser una especie de cuernos, pero no cuernos exactamente: «le salen a cada lado dos como cuernos blancos». Asimismo, se aprovecha la mención de los colmillos para comentar sus diversos usos entre los negros. También en esta descripción se recurre a la perífrasis, llamando a la trompa «nariz larga a maravilla». Se explica su uso y se comenta su medida que equivale a «brazada de hombre». Igualmente, se menciona graciosamente –con una irónica personificación– una de las funciones de las orejas, con las cuales «se abanicen muy gentilmente en las horas de calor». Se aprovecha esta mención al calor que molesta al animal para explicar otra de sus costumbres, que consiste en pasar muchas horas «metidos en el agua de los ríos o echados sesteando en la hierba fresca, a la sombra de los árboles». La prosopografía del elefante se ve completada con múltiples adjetivos, cuyo objetivo es principalmente subrayar la grandeza del animal: patas «gordas y fuertes», orejas «llanas y grandes», cuernos «blancos y muy poderosos».

Y, de manera similar al caso de la jirafa, se comenta el carácter del animal: «Y el elefante es manso, debido a su mucha grosura, más si se asusta u ofende luego se torna terrible y con sus patas y los dichos dientes largos puede un elefante solo matar a muchos hombres».⁵⁶ Se señala su naturaleza apacible, pero al mismo tiempo su peligrosidad y la posible amenaza que puede constituir, lo que recuerda los pasajes examinados anteriormente referentes a la eficacia bélica de esta bestia. También en el caso de la descripción del elefante se pretende ofrecer una visión completa del animal, totalmente inspirada en la retórica de la *descriptio* medieval, pero sin llegar a caer, como en la *Embajada a Samarcanda*, en la copia literal de la misma.

No obstante, no serán ni la descripción de la jirafa ni la del elefante las más originales de esta novela en lo que se refiere a *inventio* retórica. Lo que diferencia *En busca del unicornio* de los textos anteriormente comentados es la introducción y descripción de la figura del unicornio, sin contar la construcción de toda una trama argumental, sintetizada en el título de la novela, en torno a este animal fabuloso. El

⁵⁶ ESLAVA GALÁN, J., *En busca del unicornio*, ob. cit., p. 174.

autor convierte este animal propio y tan significativo dentro del universo medieval en el objeto de la expedición que hace el protagonista de su novela. Previamente, en la *Embajada a Tamorlán*, el relator, en su búsqueda de información objetiva, ni siquiera menciona la posibilidad de existencia de este animal fabuloso, y en la *Embajada a Samarcanda*, como fiel seguidora del texto del siglo xv, tampoco se hace alusión alguna. En el caso de Pero Tafur, el lector se entera de la existencia del unicornio solo por el relato que Nicoló di Conti le hace al propio Tafur de algunas de las maravillas orientales asociadas al reino del Preste Juan. Curiosamente, en la obra de Schiltberger, en una especie de cuento popular que aparece en el relato, se hace mención a este animal, aunque no se describe.⁵⁷ Sorprendentemente, en el texto del viajero alemán el unicornio es un animal cruel y malvado, lo que corresponde a la visión que se tenía de él en algunos bestiarios de la época, como el bestiario toscano y el *Libellus de natura animalium*.⁵⁸ No obstante, se trata de una visión minoritaria, ya que, por lo general, de acuerdo con los bestiarios medievales, el unicornio era el único ser que podía quitar el veneno del agua contaminada por la serpiente y representaba la figura del Salvador.

En su tratamiento de este animal, Eslava Galán recurre claramente a tratados medievales, pero más que hablar de su naturaleza, describiéndola por partes, como en los casos de la jirafa y el elefante, insiste en las propiedades mágicas de su cuerno, ya que estas hacen de él el objetivo de la expedición. Como se comenta en las primeras páginas de la novela: «El cuerno del unicornio es el remedio universal contra el veneno; el ungüento de su hígado es mano de santo en las heridas»;⁵⁹ pero, sobre todo: «[...] apuntala la virilidad desfalleciente de los hombres poderosos en el otoño de sus vidas y les devuelve los ardores de la juventud».⁶⁰ No obstante, antes de emprender el viaje, al protagonista se le advierte también de lo peligroso que es el animal en cuya búsqueda va a partir, con la finalidad secreta de intentar salvar o paliar la supuesta impotencia del rey Enrique IV:

[...] es muy feroz y nada puede resistir a su cornada, ni broquel ni adarga doblada [...]. Su mayor enemigo es el elefante, al que vence y mata atravesándolo con su

⁵⁷ Parece que se trata de una leyenda o cuento del folclore popular. Según el relato, en las montañas cercanas a Roma había un *lindworm* (especie de dragón) y un unicornio que causaban grandes daños a la gente. Nadie pudo encontrar remedio contra ellos. Por eso el papa Silvestre pidió al rey de Armenia que en nombre de Dios matara a las bestias. El rey partió totalmente solo a buscar el escondrijo de los animales y vino justo cuando estos estaban peleando. Aprovechó esta situación para cortarle la cabeza al *lindworm* y después mató al unicornio, liberando de esta forma a los habitantes de Roma de estos monstruos. SCHILTBERGER, J., *Als Sklave im Osmanischen Reich und bei den Tataren*, ob. cit., pp. 218-219.

⁵⁸ Véase MALATXEVERRÍA I., *Bestiario medieval*, ob. cit.

⁵⁹ ESLAVA GALÁN, J., *En busca del unicornio*, ob. cit., p. 21.

⁶⁰ ESLAVA GALÁN, J., *En busca del unicornio*, ob. cit., p. 20.

cuerno. Un cuerno largo y retorcido que aguza contra las piedras como el cochino de monte afila sus colmillos.⁶¹

En este fragmento se refleja el pensamiento común de los tratados medievales, según el cual el gran enemigo del unicornio es el elefante. No obstante, la idea centrípeta, recurrente a lo largo de toda la novela, se refiere a la única forma de cazar el animal, es decir, con la ayuda de una virgen: «[...] pero nosotros lo cazaremos con una virgen».⁶² La versión de la caza del unicornio explicada en la obra es la que se cuenta que propone el naturalista latino: «Plinio certifica que el unicornio huele a la doncella y va a posar su cabeza terrible en el regazo de la niña: entonces se deja cautivar fácilmente porque abandona su habitual fiereza y la torna en mansedumbre».⁶³

Aunque al principio de la novela no se muestra mucha atención al aspecto del animal, a lo largo de la expedición empiezan a aparecer los comentarios referentes a su apariencia física. La descripción que hacen del unicornio las tribus africanas que la expedición encuentra por el camino destaca los dos aspectos más importantes de este animal misterioso: su cuerno y las propiedades de este: «vieron animales como aquel que decíamos y que pacían yerba y eran grandes y tenían un cuerno encima del hocico y que los polvos de raspadura de este cuerno eran apreciada medicina en el trato venéreo».⁶⁴

No obstante, la descripción más importante se ofrece en el momento en que el protagonista cree haber encontrado el animal que era el objetivo de su expedición:

Y ya en esta distancia se podía distinguir bien el único cuerno del unicornio que no era como yo me lo había esperado ni como fray Jordi, que atrás quedaba, me lo había descrito, esto es, muy largo y blanco y retorcido y afilado, sino más bien corto y recio, de la forma del miembro del hombre, un poco curvo hacia arriba. Y no lo llevaba el unicornio en la frente sino en medio del hocico, como dijieran los tongaya.⁶⁵

El fragmento que refleja la mirada de Juan de Olid cuando cree haber topado con el unicornio resulta muy interesante. Lo que llama la atención es el hecho de que, en realidad, el lector está ante dos descripciones distintas, de la misma forma que el

⁶¹ ESLAVA GALÁN, J., *En busca del unicornio*, ob. cit., p. 20.

⁶² ESLAVA GALÁN, J., *En busca del unicornio*, ob. cit., p. 20. En los bestiarios medievales la virgen siempre es figura clave en la persecución del animal, aunque varíen las formas en las que se consigue darle la muerte. Según muchas de las fuentes, cuando el unicornio reconoce a una doncella, se duerme a sus pies y así es posible matarlo. Según otras fuentes, la doncella amansa el animal y así puede conducirlo adonde quiere. Véase MALATXEVERRÍA, I., *Bestiario medieval*, ob. cit., y SEBASTIÁN, Santiago (ed.), *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio y El Bestiario toscano*, ob. cit.

⁶³ ESLAVA GALÁN, J., *En busca del unicornio*, ob. cit., p. 21.

⁶⁴ ESLAVA GALÁN, J., *En busca del unicornio*, ob. cit., p. 125.

⁶⁵ ESLAVA GALÁN, J., *En busca del unicornio*, ob. cit., p. 178.

protagonista se encuentra ante dos imágenes diferentes del mismo animal. El cuerno es la parte clave del cuerpo que evidencia el abismo entre lo que se esperaba ver y lo que se ve. A la visión preconcebida del unicornio, perteneciente al universo libresco y maravilloso, se contraponen la visión real del animal. De esta forma, lo que encuentra Olid no es el cuerno del unicornio «muy largo y blanco y retorcido y afilado», del que tanto ha oído hablar, sino un cuerno «corto y recio, de la forma del miembro del hombre, un poco curvo hacia arriba», que, como se puede imaginar, corresponde al rinoceronte (aunque tampoco se explicita la denominación de este otro animal exótico). Por lo tanto, esta descripción constituye un ejemplo perfecto de la tensión –propia del mundo medieval– entre la realidad tal y como es y la imagen libresca de esta realidad. Como comenta Bégelin: «Los viajeros-relatores emprenden su viaje esperando encontrar aquellos seres –descritos un sinnúmero de veces tanto en enciclopedias como en libros de viajes anteriores– y confrontan de continuo su saber libresco con lo que la realidad les presenta».⁶⁶ La imagen del rinoceronte, frente a la visión del unicornio, es, así, un fiel reflejo de esta diferencia entre lo que ve el viajero-relator y lo que se suponía que iba a ver, del conflicto entre la realidad y la visión conceptualizada o imaginada de esta realidad. Frente a esta situación, el viajero en su relato se mantiene fiel a la realidad, la describe tal y como es, muestra su confusión, pero en ningún momento ajusta la imagen real a la visión imaginaria. Por esta razón, la descripción que ofrece es definitivamente la del rinoceronte y no del unicornio:

Y en sintiéndonos llegar, quizá porque nos oliera en el aire, el unicornio más grande, que más cerca de nosotros estaba, dejó de pacer la hierba y levantó un poco la enorme cabeza y movió las orejas, que las tenía cortas como de caballo, para donde nosotros veníamos y no se movió más. [...] Y mientras fui admirando el gran cuerpo que la bestia tenía, que era como de buey muy grande, y las patas cortas y muy recias y la cabeza enorme y pesada como de jabalí y por la parte del hocico tan grande como por la parte de los ojos. Y sobre el hocico aquel cuerno poderoso y otro cuernecillo más chico por encima de él.⁶⁷

Como se puede observar, la descripción del animal regresa aquí al molde descriptivo medieval. De la misma forma que en los textos del Medievo examinados, también aquí la comparación es una herramienta clave para la construcción de la imagen del animal. La bestia que ve el protagonista tiene las orejas como las de caballo, su cuerpo recuerda el de un buey grande y su cabeza parece ser la de jabalí. De la misma forma que en los casos ya comentados, en esta descripción se recurre a los adjetivos que, por un lado, destacan la grandeza y la peligrosidad del rival al que se enfrenta el protagonista: la cabeza «enorme y pesada», «gran cuerpo», «cuerno

⁶⁶ BÉGELIN-ARGIMÓN, V., *La geografía en los relatos de viajes castellanos del ocaso de la Edad Media. Análisis del discurso y léxico*, Lausanne, Hispania-Helvética, 2011, p. 221.

⁶⁷ ESLAVA GALÁN, J., *En busca del unicornio*, ob. cit., p. 178.

poderoso», y por otro lado, describen aquellas partes del cuerpo que llaman la atención del relator: «patas cortas y muy recias», «cuernecillo más chico». También se observa la enumeración iterativa de diversos rasgos del animal a través del polisíndeton. Asimismo, de modo similar a otros animales exóticos, también este ser aparentemente increíble aparece adscrito al mundo de lo maravilloso: «Y era maravilla ver cómo los pasadores del lomo, donde más recio tenía el cuero, apenas le habían entrado medio palmo, como si hubiesen dado contra madera dura de olivo».⁶⁸

Curiosamente, aunque el autor hace evidente al lector que el animal no se puede identificar con el unicornio, el protagonista no pone en duda que está ante el objetivo de su expedición y da por supuesto que se ha encontrado, finalmente, con el ambicionado unicornio. Por esta razón siempre se refiere a él con este nombre y cree que la forma de cazarlo será la misma que conoce por los tratados medievales: «Y nosotros pasamos adelante y la niña sudaba y temblaba de mis manos fuertemente cogida y yo la llevaba delante de mí para que el unicornio la ventease primero y se amansara a su olor».⁶⁹ Esta fe ciega en la eficacia de los métodos de caza supuestamente descritos por Plinio, así como la justificación del fracaso por la idea de que la virgen fuera una muchacha negra –en vez de la típica doncella nívea del imaginario medieval– puede despertar en el lector contemporáneo una sensación tragicómica. Por un lado, es posible reírse de la ingenuidad del protagonista, pero por otro, lo absurdo de la escena, culminación de la infructuosa hazaña, infunde también un sentimiento de compasión por él y por el sinsentido de su recorrido. No obstante, junto a este efecto tragicómico, la novela le permite al lector entender mejor la compleja situación del viajero medieval, siempre desgarrado entre lo que ve y lo que se supone que iba a ver, entre las esperanzas depositadas en su viaje y la cruda realidad de esta experiencia.

4. CONCLUSIONES

Como se ha podido observar, la novela histórica, que por un lado puede aprovecharse para reproducir o imitar la peculiar retórica del relato medieval, pero por otro se ve impedida a alejarse de ella, por depender de los nuevos equilibrios de funcionamiento de la narrativa contemporánea, no solo opta por seguir muy fiel las descripciones medievales de animales exóticos, sino que también recurre a ellas –se diría que las necesita y busca– para alimentar la ambientación histórica y la tensión narrativa en el tejido argumental de sus textos. Mientras que en *Embajada a Samarcanda* el autor se limita a copiar casi literalmente las descripciones del original medieval, *En busca del unicornio* va más allá y junto a las descripciones medievalizantes de animales exóticos, valiéndose

⁶⁸ ESLAVA GALÁN, J., *En busca del unicornio*, ob. cit., p. 179.

⁶⁹ ESLAVA GALÁN, J., *En busca del unicornio*, ob. cit., p. 178.

de las creencias medievales y de los tratados naturales de esta época, recurre a la figura del unicornio y construye en torno a él toda la trama de la novela. El análisis de este texto resulta especialmente interesante, ya que su autor aprovecha muy bien la premisa de que su obra no sea una crónica de hechos reales, sino una ficción literaria, para hablar del animal fabuloso que formaba parte de la cosmovisión medieval, lo que le permite acercar al lector contemporáneo el mundo medieval: acercarlo y tensionarlo; colocarlo en una posición no pasiva, sino incómoda o crítica. A través de la introducción de la figura del unicornio como nuevo animal exótico, confrontada con la de su equivalente real, el rinoceronte, Eslava Galán consigue reflejar la compleja situación del viajero medieval: el omnipresente conflicto entre las ideas imaginarias que debería confirmar en su viaje y la verdad que se aleja de las visiones de su época. Por tanto, en *En busca del unicornio* la descripción resulta esencial, ya que no solo pretende de manera superficial reproducir el estilo medieval a la hora de plasmar las realidades nuevas, ambientándolas con una convincente pátina de antigüedad, sino que pugna más profundamente por acercar al lector a la mentalidad de la época, a la forma de comprender el viaje, sus objetivos, su sentido, y le permite entender mejor al protagonista, sus dudas, su compromiso como servidor y el conflicto interior en el que se ve sumergido.

Como se ha podido ir comprobando, la descripción de los animales exóticos constituye en principio, formalmente, una suerte de puente que utilizan los autores de la novela histórica de viaje medieval para acercar sus obras al estilo de los textos medievales originales. Los escritores actuales que trabajan la novela histórica centrada en el viaje medieval recurren al modelo original de las descripciones en sus textos de referencia y las mimetizan casi literalmente en sus obras, con el fin de reproducir determinados aspectos llamativos de la poderosa poética de muchos relatos de viajes medievales. A través de la utilización de esas técnicas de descripción en las novelas históricas contemporáneas se refuerza la ambientación medieval. Pero, además, y no menos importante, con este procedimiento se pretende obligar al lector moderno a tomar una posición de lectura, produciendo efectos de identificación (con la poética del relato medieval) y a la vez distanciamiento (respecto a las formas narrativas actuales). De esta forma, la descripción del animal exótico se convierte en un instrumento esencial a la hora de construir un discurso medievalizante de la novela histórica.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBURQUERQUE GARCÍA, L., «“Relatos de viaje” y paradigmas culturales», en *Letras*, 71 (2015), pp. 63-76.
- _____, «El “relato de viajes”: hitos y formas en la evolución del género», en *Revista de Literatura*, 73 (2011), pp. 15-34.

- BÉGUELIN-ARGIMÓN, V., *La geografía en los relatos de viajes castellanos del ocaso de la Edad Media. Análisis del discurso y léxico*, Lausanne, Hispania-Helvética, 2011.
- BELTRÁN LLAVADOR, R., «Los libros de viajes medievales castellanos», en *Revista de Filología Románica*, anejo 1, 1991, pp. 121-164.
- ESLAVA GALÁN, J., *En busca del unicornio*, Barcelona, Planeta, 1991.
- [Pero Tafur] *Andanças e viajes de un hidalgo español*, Marcos Jiménez de la espada (ed.); estudio y descripción de Roma por José Vives Gatell; presentación bibliográfica de Francisco López Estrada, Barcelona, El Albir, 1982.
- LÓPEZ ESTRADA, F. (ed.), *Embajada a Tamorlán*, Madrid, Castalia, 1999.
- _____, *Libros de viajeros hispánicos medievales*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.
- MALAXECHEVERRÍA, I., *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 1986.
- MARTÍNEZ LAÍNEZ, F., *Embajada a Samarcanda*, Barcelona, Belacqua, 2003.
- PÉREZ PRIEGO, M. Á., «Estudio literario de los libros de viajes medievales», en *Epos: Revista de filología*, 1, 1984, pp. 217-240.
- RUBIO TOVAR, J., *Libros españoles de viajes medievales:(Selección)*, Madrid, Taurus, 1986.
- SCHILTBERGER, J., *Als Sklave im Osmanischen Reich und bei den Tataren*, Ulrich Schlemmer (ed.), Stuttgart, Thienemann, 1983.
- SEBASTIÁN, S., (ed.), *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio y El Bestiario toscano*, Madrid, Tuero, 1986.

NUEVOS BESTIARIOS EN LA LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

FRANCISCO GONZÁLEZ GARCÍA
Université de Strasbourg

RESUMEN

El artículo pretende mostrar cómo el bestiario, una de las formas literarias más antiguas que existen, se mantiene vigente en la literatura española de los siglos XX y XXI. A partir de varios bestiarios de escritores contemporáneos (Javier Tomeo, Gustavo Martín Garzo, Daniel Nesquens, Ángel García López, etc.), proponemos una taxonomía que ayude a clarificar su utilidad actual. Revisamos, asimismo, las características del género, constatando no solo su vigencia, sino también su actualización y revitalización.

PALABRAS CLAVE: bestiario, animales, monstruos, literatura española, contemporánea

ABSTRACT

The article shows how the bestiary, one of the oldest literary forms, are still valid in the Spanish literature of the XX and XXI centuries. From several bestiary of contemporary writers (Javier Tomeo, Gustavo Martín Garzo, Daniel Nesquens, Angel García López, José María Merino, José Luis Sampedro, Juan Jacinto Muñoz Rengel, etc.), we propose a taxonomy to help clarify the current use of the Spanish bestiary. In addition, we review the definition and characteristics of the genre.

KEY WORDS: bestiary, animals, monsters, Spanish literature, contemporary

A pesar de ser una de las formas literarias más antiguas que existen, el bestiario se mantiene vigente y con fuerza en la literatura contemporánea. Para el filósofo francés Jean Lacroix, «aujourd’hui on écrit encore, on écrit toujours et un peu partout des bestiaires»¹ e incluso hemos asistido, como apunta Francisca Noguerol Jiménez, a una significativa «revitalización»² del género en el último medio siglo de la narrativa hispana. Si bien es cierto que los bestiarios latinoamericanos de las últimas décadas (Borges, Arreola, Monterroso, Cortázar, etc.) se han convertido en el centro de atención de numerosos estudios, distinta suerte han corrido, sin embargo, los bestiarios españoles. Nos proponemos, por tanto, revisar la definición y las características del

Recibido: 03-03-2016 / Aceptado: 18-09-2016

¹ LACROIX, J., «Sur quelques bestiaires modernes», en *Epopée animale, Fable, Fabliau*, Gabriel Bianciotto y Michel Salvat (eds.), *Actes du IV Colloque de la Société Internationale Renardienne*, París, Presses Universitaires de France, 1984, p. 255.

² NOGUEROL JIMÉNEZ, F., «Borges y Arreola: bestiario, biblioteca y vida», en *Variaciones Borges*, 33, 2012, p. 127.

género, y ofrecemos, a partir de una selección de bestiarios españoles, una taxonomía para ayudar a clarificar su utilidad actual.

El término «bestiario» aparece en el *Diccionario de la lengua española* de la Academia por primera vez en 1947, definido como «En la literatura medieval, colección de fábulas referentes a animales reales o quiméricos».³ La definición, que se mantiene intacta hasta la 21ª edición (de 1992), no nos parece adecuada por dos razones principales. En primer lugar, porque, como pretendemos demostrar, el bestiario no está limitado al periodo medieval; hoy se siguen escribiendo bestiarios, que pueden, además, seguir o no las pautas de los bestiarios medievales. Y en segundo lugar, porque el bestiario no es una colección de fábulas. De hecho, ni siquiera tiene por qué ser moralizante. Como objeta Ignacio Malaxecheverría a la definición propuesta por Nilda Guglielmi,⁴ «“moralizante” solo define a determinados bestiarios – no, por ejemplo, el denominado bestiario “de Cambrai”, cuyos animales no van seguidos de moralización alguna, ni el bestiario amoroso de Richard de Fournival –».⁵

En la 22.ª edición de su diccionario (de 2001), la Academia decide cambiar la definición de bestiario por la siguiente:⁶ «En la literatura medieval, colección de relatos, descripciones e imágenes de animales reales o fantásticos».⁷ Como puede observarse, la alusión a la fábula ha desaparecido, pero la definición sigue resultando inapropiada, no solo porque continúa considerando el bestiario como una forma exclusiva de la Edad Media, sino también por la conjunción copulativa «e» en «colección de relatos, descripciones e imágenes», ya que olvida que podemos encontrar bestiarios compuestos únicamente por textos o descripciones (sin imágenes), y viceversa, bestiarios en los que solo hay imágenes (sin ningún tipo de acompañamiento textual). Asimismo, si queremos acercarnos a su acepción más original, más medieval, la definición propuesta por la Academia restringe el bestiario a una colección de animales, excluyendo así las descripciones de otros motivos de la naturaleza que, como las plantas y los minerales, son frecuentes en los catálogos de los bestiarios del medievo.⁸

³ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1947, s. v. *Bestiario*.

⁴ El bestiario «es una obra pseudocientífica moralizante sobre animales, existentes y fabulosos». GUGLIELMI, N., y AYERRA REDÍN, M., *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires / Eudeba, 1971, p. 7.

⁵ MALAXECHEVERRÍA, I., *Bestiario Medieval*, Madrid, Ediciones Siruela, 2002, p. 22.

⁶ En la edición actual, la 23ª, se mantiene la misma definición.

⁷ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001, s. v. *Bestiario*.

⁸ «En su acepción primigenia, un bestiario es un conjunto de comentarios -pretendidamente basados en la observación y el análisis científico- acerca de la naturaleza física y de los hábitos y comportamiento de diversas especies animales». PEDROSA BARTOLOMÉ, J. M., *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*, Madrid, Medusa Ediciones, 2002, p. 217.

Más idónea nos parece, por ejemplo, la definición que ofrece Eduardo Mendieta, para quien el bestiario es «un libro de bestias, una clase de enciclopedia o un compendio de las descripciones, y, en muchos casos, representaciones gráficas de animales fantásticos e inusuales, aunque otras veces de animales más bien comunes y pedestres».⁹ Al considerar el bestiario como un compendio de bestias, no solo los animales tienen cabida en estas recopilaciones, sino también el monstruo (fundamental en los bestiarios de todas las épocas), el cual puede ser un ser humano, un animal, un motivo natural, un híbrido, etc.

También muy acertada consideramos la definición ofrecida por Nogueroles Jiménez, quien tampoco habla de los animales como protagonistas de los bestiarios, sino de «criaturas» reales o fantásticas.¹⁰

Una vez revisada brevemente su definición, y antes de adentrarnos en el análisis, ofrecemos al lector una clasificación de los bestiarios españoles contemporáneos en tres grandes categorías: 1) el bestiario que refleja la condición o las conductas humanas o el *bestiario moral*; 2) el bestiario que pretende mostrar lo poético, lo maravilloso o lo extraordinario; 3) el *bestiario cómico*. En cualquier caso, conviene resaltar que, aunque proponemos distintos tipos de bestiarios, estos son en realidad, como señala Esperanza López Parada, respuestas a un mismo problema: «el de la representación de una parte del mundo».¹¹

Por otro lado, nos parece pertinente aclarar que habíamos pensado añadir otra categoría a la clasificación propuesta, la del *bestiario enciclopédico*, es decir, aquel que cuenta con una sustancia puramente descriptiva. Sin embargo, no hemos encontrado ningún bestiario actual que responda únicamente a estas indicaciones. Sí encontramos, en cambio, y con bastante frecuencia, bestiarios que mezclan la sustancia descriptiva con otra utilidad. Por ello, hemos decidido quitarlo de la clasificación, pero mantenerlo presente en nuestro análisis.

El primer tipo de bestiario propuesto es, por tanto, el bestiario que refleja la condición o las conductas humanas o el *bestiario moral*. Este bestiario es el que más se asimila a la fábula, pues suele utilizar a sus criaturas para reflejar (o criticar) el comportamiento humano. Y es también el más próximo a muchos bestiarios medievales, los cuales suelen contener un mensaje moral que debe descodificar el lector:

Los bestiarios fueron eminentemente trabajos religiosos y espirituales [...]. El bestiario cumplía una función pedagógico-espiritual. Fueron usados para educar

⁹ MENDIETA, E., «El bestiario de Heidegger: el animal sin lenguaje ni historia», en *Filosofía UIS*, Vol. 11, 1, 2012, p. 20.

¹⁰ NOGUEROLES JIMÉNEZ, F., «Borges y Arreola [...]», *art. cit.*, p. 128.

¹¹ LÓPEZ PARADA, E., *Bestiarios americanos*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Servicio de Publicaciones, 2000, p. 26.

a los cristianos sobre la beneficencia y la beatitud de la creación de Dios, su diseño moral y la forma cómo ese diseño se manifestaba en todas las cosas vivientes.¹²

Dentro de este primer tipo de bestiario, se encuentran, por ejemplo, muchas de las criaturas de los bestiarios de Javier Tomeo. El autor suele mezclar la descripción de la bestia (normalmente un animal) con una reflexión sobre ella o sobre el hombre. En la mayoría de los casos, encontramos una abundante sustancia descriptiva al principio del relato, y, tras el primer o segundo párrafo, el animal discrepa sobre algo (algún cliché sobre él mismo, quizá) o cuenta alguna anécdota, convirtiéndose por tanto en algo más que en una simple descripción e invitando a la reflexión de los lectores. Veamos, por ejemplo, lo que el *búho* nos cuenta en uno de los bestiarios de Tomeo:

Soy ave de pico curvo y robusto, unos afilados y grandes ojos, que vive en las tinieblas y en la soledad. Vuelo durante las noches en busca de mis víctimas y la luna se convierte entonces en mi gran ahijada. La luz del sol me deslumbra y sólo abandono la madriguera cuando llega el crepúsculo.

Todavía no tengo muy claro, sin embargo, a qué fuerzas represento. Dicho de otro modo, no conozco aún mi propia identidad. Algunos dicen que soy ave de mal agüero y que mis chillidos anuncian la muerte. En otros tiempos, sin embargo, hubo poetas que me entronizaron como rey de todas las aves nocturnas y me consagraron a Juno, esposa de Júpiter. No faltaron incluso quienes me vieron a los pies de Minerva, la diosa de la ardiente mirada, protectora de los artistas.

Vivo pues en la duda. [...]

Algunas veces pienso si no seré únicamente una víctima de las propias dudas de los hombres. Puede, en efecto, que los hombres proyecten sobre mí las mismas incertidumbres que a ellos les roban el sueño y que haciéndolo así encuentren cierto alivio a sus angustias.¹³

Javier Tomeo comienza con la descripción del animal y, tras la inserción de la locución adversativa, introduce el componente más interesante: el ave duda de su identidad, convirtiéndose así en un reflejo de las propias incertidumbres del hombre.

Otro bestiario que podemos incluir en esta primera categoría es *El libro de los pequeños milagros*, de Juan Jacinto Muñoz Rengel, en el que el autor retrata metáforas críticas del ser humano. Valga como ejemplo el texto «Ganado», en el que tres vacas, que se han convertido en auténticos genios con capacidades extraordinarias, son sacrificadas por el Gobernador por el único motivo de haber dejado de dar leche.¹⁴ El texto se convierte así en una crítica al sistema actual, el cual desprecia a muchos seres

¹² MENDIETA, «El bestiario de Heidegger...», *art. cit.*, p. 20.

¹³ TOMEO ESTALLO, J., *Cuentos completos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2012, p. 101.

¹⁴ MUÑOZ RENGEL, J. J., *El libro de los pequeños milagros*, Madrid, Páginas de Espuma, 2012, p. 82.

por el mero hecho de que no ofrecen lo que se espera de ellos (a pesar de que lo que puedan aportar al sistema sea mucho mejor de lo que se les pide).

También incluimos en este primer grupo el *Bestiario* de Ángel García López. A través de la animalización de los aspectos más negativos del ser humano, el autor hace una crítica bastante irónica de los vicios de la sociedad partiendo de la realidad cotidiana, sobre todo del mundo del trabajo y la oficina:

Parte de escenas concretas, de individuos y comportamientos conocidos, [...], pero el reto conseguido por su libro consiste en trascender las anécdotas, en saltar de los viciosos al vicio, hasta obtener una pintura abierta de los valores negativos del alma humana.¹⁵

El escritor ama y odia a todos sus animales, pues confiesa que, aunque puede distanciarse de ellos, no puede evitar verse reflejado: «En vosotros, a imagen, me defino»; «Gemelos de mi sombra»; y «edificados de mi mismo barro».¹⁶ A lo largo de su galería de criaturas, encontramos, entre muchos otros, a los siguientes animales, de los que ofrecemos su significado: *el camaleón*, que se esconde de las fieras mientras ve cómo matan a los otros reptiles y se queda solo, refleja la cobardía y la soledad humanas; *el pingüino*, con su traje de lacayo y «su mirada imbécil», representa a los ejecutivos que miran por encima del hombro al resto de los trabajadores; *la foca madura*, que tiene miedo de que la foca joven le robe los aplausos, refleja los celos y la competencia existente en el mundo del trabajo; y *el buitre negro*, que disfruta despidiendo a los cadáveres, es un reflejo del jefe de personal.

Por otra parte, el bestiario de García López refleja con bastante exactitud las ideas presentadas por John Berger en su ensayo «¿Por qué miramos a los animales?».¹⁷ Para este crítico, el animal tal y como lo conocíamos ha ido desapareciendo de la vida del hombre durante los dos últimos siglos. Así, aunque es cierto que las familias actuales siguen teniendo animales, ya no lo hacen por su utilidad habitual:

En el pasado, las familias de todas las clases sociales tenían animales domésticos porque eran útiles: perros guardianes, perros de caza, gatos ratoneros y otros. La costumbre de tener animales al margen de su utilidad es una innovación moderna y única en la historia, si tenemos en cuenta la escala social que hoy ha alcanzado este fenómeno. Forma parte de esa reclusión universal, aunque individualizada, en la intimidad de la pequeña unidad familiar, decorada o amueblada con recuerdos del mundo exterior, que es una de las características propias de las sociedades de consumo.¹⁸

¹⁵ GARCÍA MONTERO, L., «Prólogo», en *Bestiario. Animalias*, Ángel García López (ed.), Madrid, Eneida, 2000, pp. 9-20.

¹⁶ GARCÍA LÓPEZ, *Bestiario. Animalias*, ob. cit., p. 21.

¹⁷ BERGER, J., «¿Por qué miramos a los animales?», en *Mirar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, pp. 9-31.

¹⁸ BERGER, J., «¿Por qué miramos a los animales?», ob. cit., p. 19.

Asimismo, estos animales están «desnaturalizados», pues normalmente son esterilizados, aislados sexualmente, privados del contacto de otros animales y alimentados de forma artificial. Ni siquiera en el zoo, señala Berger, es posible recuperar la antigua relación hombre-animal. Aunque los visitantes suelen ir al parque zoológico a mirar a los animales, su mirada jamás se encontrará con la de ningún animal.¹⁹ Esto se debe a la total marginalización de este último: habita en un espacio artificial, suele tener luces artificiales, no tiene nada sobre lo que actuar (salvo el alimento que no tiene que buscar y la pareja que le es proporcionada) y está aislado; «De ahí que se apropien de una actitud por lo demás exclusivamente humana: la indiferencia».²⁰

Al haber desaparecido este antiguo vínculo entre hombre y animales, estos últimos, piensa Berger, ya no pueden explicar el carácter de las personas ni pueden desenmascarar nada, aunque esto no significa que no pueda extraerse de ellos una moral. En el bestiario de Ángel García López, los animales, aunque conservan su forma exterior, han sido vaciados de su contenido animal. Por ejemplo, *la foca* ya no es ningún pinnípedo, sino que siente celos y desea el reconocimiento de los otros como los hombres; o *el buitre negro*, que es mucho más rapaz como jefe de personal que como ave.

Son, además, animales que se pasean por lugares que no le pertenecen, es decir, por espacios que únicamente forman parte del mundo humano, como es el caso de las oficinas de trabajo.

Aunque no se ciñen al mundo laboral, también hacen una crítica del comportamiento humano algunas bestias de otros autores, como el *Antromóvil* de José Luis Sampedro, un «diabólico engendro concebido para nuestra perdición y perteneciente al antimundo».²¹ La crítica no solo va dirigida a la criatura, sino también al ser humano, pues la satánica bestia (atractiva, inmóvil, con caparazón, ojos centelleantes y a la que por supuesto es necesario alimentar constantemente) despierta numerosos pecados en el hombre, como la soberbia, la avaricia y la envidia más amarga.

Para terminar con este primer grupo, mención especial merecen los hombres monstruosos de Javier Tomeo, los cuales se proponen perfeccionar nuestra forma de amar.²² Los monstruos de estos bestiarios no pretenden reflejar ningún aspecto de la

¹⁹ BERGER, J., «¿Por qué miramos a los animales?», *ob. cit.*, p. 31.

²⁰ BERGER, J., «¿Por qué miramos a los animales?», *ob. cit.*, p. 29.

²¹ SAMPEDRO SÁEZ, J. L., «Aviso contra la dañina bestia el Antromóvil donde se revelan sus disfrazadas artes y satánicos fines», en Gustavo Martín Garzo, *et alii* (eds.), *Bestiario*, Madrid, Siruela, 1997, pp. 163-178.

²² Para un análisis más detallado sobre la monstruosidad en la obra de Javier Tomeo, cf. GONZÁLEZ GARCÍA, FRANCISCO, «Amado monstruo de Javier Tomeo: un análisis del componente teratológico de la obra», en *Analecta Malacitana*, xxxvi, 1-2, 2013, pp. 161-195.

conducta humana, pero sí se pueden considerar morales, pues el autor pretende que, a través de ellos, el lector sea capaz de amar lo monstruoso, lo que se aleja de lo normal y lo natural. Javier Tomeo utiliza principalmente al monstruo para que el hombre sea más indulgente con sus imperfecciones y para que aprenda a amarlo, es decir, sus seres monstruosos son una vía de perfeccionamiento interior para que el ser humano pueda llegar a amar sin límites.

Así, el monstruo «Amadeo», uno de los protagonistas de «Bestiario de invierno», es un hombre que tiene tres piernas y los ojos de distinto color, pero a pesar de ello tiene «los gustos y la sensibilidad»²³ de cualquier humano. Se trata de un hombre que puede existir en la realidad y que seguramente sería discriminado por su carácter monstruoso, por apartarse de lo que se considera «normal». Este monstruo nos sirve, como el resto de los hombres monstruosos del autor, para que todos nos reconozcamos en sus imperfecciones y seamos más indulgentes, llegando incluso a poder amarlo (o a poder amarnos).

También podríamos incluir en este tipo de monstruos al *Cocatrix* de Joan Fontcuberta. Este animal, catalogado de *monstre historique*, es un híbrido entre un cerdo y un anfibio. Todos le tienen miedo precisamente por apartarse de la norma, por no ser natural y por ser desconocido. Sin embargo, como señala acertadamente su ficticio investigador: «El temor a los cocatrix es sólo fruto de la ignorancia y de la superstición».²⁴ Y es que el monstruo no es solo lo diferente, sino que también participa de lo negativo al no ser conocido, ya que lo desconocido siempre supone una amenaza por el mero hecho de no conocerse: no sabemos de qué ser se trata ni tampoco qué porta consigo. Sin embargo, tenemos que aprender a ser capaces de amar lo que es diferente, lo que se aleja de la norma, pues solo así podremos amar de forma más perfecta.

El segundo tipo de bestiario que proponemos es aquel que se preocupa principalmente por lo poético, lo maravilloso y lo extraordinario, compuesto, en su gran mayoría, por seres fantásticos. A este tipo pertenecería, por ejemplo, el *Bestiario* de Rafael Pérez Estrada. El autor nos muestra, de una forma mucho más lírica que los autores anteriores, un amplio catálogo de seres maravillosos que no existen en nuestro planeta, convirtiendo la realidad en un mundo exquisito:

El acierto del poeta no está en decir lo que los demás dicen, sino con esos materiales de acarreo crear criaturas nuevas; digamos inventar mundos con palabras corrientes, y los mundos descubiertos hacen que las palabras se nos presenten como recién acuñadas. De lo consabido surge lo inédito.²⁵

²³ TOMELO ESTALLO, J., «Amadeo», *art. cit.*, p. 33.

²⁴ FONTCUBERTA, J., «El cocatrix», *ob. cit.*, p. 45.

²⁵ ALVAR LÓPEZ, M., «La transmutación de los bestiarios», en *Nuevos estudios y ensayos de la literatura LECTURA Y SIGNO*, 11 (2016), pp. 83-93

Incluyendo un abundante componente descriptivo, encontramos en su *Bestiario* numerosas criaturas extraordinarias como: el *elefante ónix*, que destruye todo lo que ama; el *ibi amatista*, que no puede dejar de volar porque no tiene donde posar sus patas; o el *pinzón de la noche*, que se alimenta de los rayos de luna, provocando la oscuridad en donde vive. Aparecen, además, en este compendio, numerosos animales relacionados con los amantes y el amor: el *sangre de pichón*, un pájaro que se asimila a una llama y que nace de la pasión de los amantes; o la *falsa estrella*, un pequeño ser que guía a los enamorados hasta lo que desean conseguir.

Aunque la mayoría de los seres de este bestiario pretenden ser el reflejo de un mundo nuevo, singular y extraordinario, también encontramos algunas criaturas que podrían clasificarse en el apartado anterior, por suponer una crítica al comportamiento humano. Valga como ejemplo el *ku*, un diminuto pájaro, híbrido de mosca y colibrí, que se alimenta de las lágrimas de aquellos que lloran por los excesos del hombre cometidos contra la naturaleza.

Otro ejemplo de criaturas que estarían incluidas en este segundo tipo de bestiario son el *Gamusino doméstico*, de Jose María Merino y *Block*, de Gustavo Martín Garzo. El primer animal, un ser cuya característica fundamental es su invisibilidad («única evidencia que nadie, hasta ahora, ha conseguido refutar»²⁶), actúa como metáfora de las sensaciones. Al ser invisible, las pruebas de que existe no son muy abundantes y son meras señales físicas: su respiración nos provoca el aire que a veces sentimos en la nuca o en las orejas; sus huellas son las deformaciones que vemos en las colchas o los cojines; y su canto se confunde con el goteo del grifo, la descarga de la cisterna o el tictac del reloj.

La segunda criatura, *Block*, es «un animal inclasificable, alejado de todas las especies conocidas».²⁷ Lo poco que sabemos de él es que se esconde durante largos periodos de tiempo, que es aficionado al azúcar y el chocolate, que teme a los animales aéreos, que se muestra más activo por la noche, y que le gusta moverse entre cajas. En cuanto a su físico, tan solo se nos dice que tiene patas, hocico y ojos. El animal aparece vinculado a la figura de la mujer, pues es una mujer, Ángela, la dueña de esta criatura. Pensamos que la criatura puede ser una metáfora de la felicidad, ya que en todas las ocasiones en las que aparece los protagonistas manifiestan su estado de máxima satisfacción. Si el animal se esconde, el protagonista espera a que vuelva y lo busque: «No siempre lo hace, pero cuando esto sucede mi dicha no conoce límites».²⁸

contemporánea, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991, pp. 153-160.

²⁶ MERINO, J. M., «Gamusino doméstico», art. cit., p. 32.

²⁷ MARTÍN GARZO, G., «Mi vida con Block», *ob. cit.*, p. 62.

²⁸ MARTÍN GARZO, G., «Mi vida con Block», *ob. cit.*, p. 72.

Cuando el protagonista lo mete en el coche y lo escucha moverse, recuerda «lo feliz que había sido con Ángela».²⁹ Y al final del relato, después de que Block se pierda y finalmente regrese, el protagonista nos confiesa lo siguiente: «Mi alegría tiene una causa, he encontrado a Block».³⁰

En último lugar, el tercer tipo de bestiario que hemos propuesto es el bestiario cómico. Es preciso aclarar que en él no se encuentran los bestiarios que tienen tintes cómicos o irónicos, sino solo aquellos que hacen de la comicidad su principal objetivo. Los principales bestiarios españoles que se encuentran en esta última categoría son los bestiarios infantiles o juveniles, que buscan parodiar el género para sacar la risa de los lectores más jóvenes. Un buen ejemplo de ellos es el bestiario *Hasta (casi) 100 bichos* de Daniel Nesquens, en el que encontramos un amplio catálogo de animales (la mayoría reales) ordenados alfabéticamente. Para romper con el modelo y provocar la comicidad, Nesquens se sirve de cinco elementos principales.

El primero, y fundamental, es el juego de palabras con el nombre de los propios animales, utilizando principalmente la homonimia: así, la *alpaca* se parece a la llama, pero no quema; la *araña* no araña; el *buitre* no se gasta el dinero en comida fresca (ni con los amigos); al *flamenco* no le gusta el flamenco; el *ganso* tiene que hacer el ganso para no ser confundido con el pato; y el *león*, que huele a tigre, no es de León, sino de Salamanca.

El segundo elemento de comicidad consiste en mezclar la descripción científica del animal con una descripción normalmente muy informal. De este modo, el *mapache* «es mamífero, es euterio, es carnívoro, es cánido y es muy aficionado a dibujar con un palito en la tierra»;³¹ y el *rodaballo* «es un pez teleósteo anacanto, de carne muy estimada por los restauradores y comensales».³²

En tercer lugar, Daniel Nesquens inventa el porqué de algunas características de sus animales, otorgándoles rasgos humanos y contemporáneos que no le son propios. Así, la *araña* crea su hilo para poder «andar, correr, jugar un partido de fútbol, o bailar un tango»;³³ el *camello* «tiene dos jorobas, que ganó una tarde jugando una partida de póquer en un oasis del desierto del Gobi»;³⁴ o la nutria «puede permanecer ocho minutos bajo el mar y catorce minutos esperando su turno en la panadería».³⁵

²⁹ MARTÍN GARZO, G., «Mi vida con Block», *ob. cit.*, p. 76.

³⁰ MARTÍN GARZO, G., «Mi vida con Block», *ob. cit.*, p. 80.

³¹ NESQUENS, D., *Hasta (casi) 100 bichos*, Madrid, Anaya, 2001, p. 117.

³² NESQUENS, D., *Hasta (casi) 100 bichos*, *ob. cit.*, p. 161.

³³ NESQUENS, D., *Hasta (casi) 100 bichos*, *ob. cit.*, p. 19.

³⁴ NESQUENS, D., *Hasta (casi) 100 bichos*, *ob. cit.*, p. 37.

³⁵ NESQUENS, D., *Hasta (casi) 100 bichos*, *ob. cit.*, p. 127.

En cuarto lugar, el autor utiliza varias descripciones que en ocasiones rozan el absurdo por su evidencia. Por ejemplo, el *águila* «es un ave rapaz del tamaño de un águila, color de águila, cola de águila [...]»;³⁶ y la *cigüeña* más común «es la blanca. La negra es más peculiar. La blanca es más clara, y la negra más oscura».³⁷

En último lugar, se utilizan constantemente ingeniosas asociaciones de ideas. De esta forma, «El mayor pasatiempo de la avispa es pinchar los globos que los niños llevan de un cordel cuando pasean por la feria, entre norias y tiovivos»;³⁸ «La casa del caracol es una concha en forma de espiral. Menos en Egipto, que es en forma de pirámide»;³⁹ «El seis de enero el dromedario se queda en casa, junto al teléfono, por si por casualidad hay alguna baja [de camellos] de última hora»;⁴⁰ y el *yak* «se llama yak porque tenía que haber algún animal que empezase por la letra Y».⁴¹

Como puede observarse, Daniel Nesquens conserva la forma del bestiario y el componente descriptivo de sus animales, aunque se vale de las técnicas vistas para rehacerlo y ofrecer una utilidad diferente.

En conclusión, podemos afirmar que se siguen escribiendo bestiarios en la actualidad, aunque traicionan, en mayor o menor medida, el modelo tradicional para ofrecérsenos desde nuevas perspectivas. En la literatura española contemporánea podemos encontrar, como hemos visto, diferentes tipos de bestiarios según la mirada de su escritor y su objetivo a la hora de escribir: bestiarios morales o que reflejan los comportamientos humanos; bestiarios que pretende mostrar lo poético, lo maravilloso o lo extraordinario; y bestiarios que hacen de la comicidad su principal objetivo. En cualquier caso, lo importante es que el género se mantenga vivo y que los animales y las bestias nos continúen sirviendo para reflexionar sobre nuestras inquietudes y nuestro mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR LÓPEZ, Manuel, «La transmutación de los bestiarios», en *Nuevos estudios y ensayos de la literatura contemporánea*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991, pp. 153-160.
- BERGER, John, «¿Por qué miramos a los animales?», en *Mirar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, pp. 9-31.

³⁶ NESQUENS, D., *Hasta (casi) 100 bichos*, ob. cit., p. 15.

³⁷ NESQUENS, D., *Hasta (casi) 100 bichos*, ob. cit., p. 45.

³⁸ NESQUENS, D., *Hasta (casi) 100 bichos*, ob. cit., p. 14.

³⁹ NESQUENS, D., *Hasta (casi) 100 bichos*, ob. cit., p. 39.

⁴⁰ NESQUENS, D., *Hasta (casi) 100 bichos*, ob. cit., p. 54.

⁴¹ NESQUENS, D., *Hasta (casi) 100 bichos*, ob. cit., p. 202.

- FONTCUBERTA, Joan, «El cocatrix», en *Bestiario*, Gustavo Martín Garzo, et alii (eds.), Madrid, Siruela, 1997, pp. 11-52.
- GARCÍA LÓPEZ, Ángel, *Bestiario. Animalias*, Madrid, Eneida, 2000.
- GARCÍA MONTERO, Luis, «Prólogo», en *Bestiario. Animalias*, Ángel García López (ed.), Madrid, Eneida, 2000, pp. 9-20.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Francisco, «Amado monstruo de Javier Tomeo: un análisis del componente teratológico de la obra», en *Analecta Malacitana*, xxxvi, 1-2, 2013, pp. 161-195.
- GUGLIELMI, Nilda, y AYERRA REDÍN, Marino, *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires / Eudeba, 1971.
- GUTIÉRREZ, Menchu, et alii, «Bestiario de invierno», en *El Urogallo*, 115, 1995, pp. 26-37.
- LACROIX, Jean, «Sur quelques bestiaires modernes», en *Epopée animale, Fable, Fabliau*, Gabriel Bianciotto y Michel Salvat (eds.), *Actes du IV Colloque de la Société Internationale Renardienne*, París, Presses Universitaires de France, 1984, pp. 255-268.
- LÓPEZ PARADA, Esperanza, *Bestiarios americanos*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Servicio de Publicaciones, 2000.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, *Bestiario Medieval*, Madrid, Ediciones Siruela, 2002.
- MARTÍN GARZO, Gustavo, et alii, *Bestiario*, Madrid, Siruela, 1997.
- _____, «Mi vida con Block», en MARTÍN GARZO, Gustavo, et alii, *Bestiario*, Madrid, Siruela, 1997, pp. 53-84.
- MENDIETA, Eduardo, «El bestiario de Heidegger: el animal sin lenguaje ni historia», en *Filosofía UIS*, Vol. 11, 1, 2012, pp. 17-43.
- MERINO, José María, «Gamusino doméstico», en Menchu Gutiérrez, et alii (eds.), «Bestiario de invierno», *El Urogallo*, 115, 1995, pp. 31-32.
- MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto, *El libro de los pequeños milagros*, Madrid, Páginas de Espuma, 2012.
- NESQUENS, Daniel, *Hasta (casi) 100 bichos*, Madrid, Anaya, 2001.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca, «Borges y Arreola: bestiario, biblioteca y vida», en *Variaciones Borges*, 33, 2012, pp. 127-148.
- PEDROSA BARTOLOMÉ, José Manuel, *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*, Madrid, Medusa Ediciones, 2002.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1947.
- _____, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.
- SAMPEDRO SÁEZ, José Luis, «Aviso contra la dañina bestia el Antromóvil donde se revelan sus disfrazadas artes y satánicos fines», en Gustavo Martín Garzo, et alii (eds.), *Bestiario*, Madrid, Siruela, 1997, pp. 163-178.
- TOMELO ESTALLO, Javier, *Cuentos completos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2012.
- _____, «Amadeo», en Menchu Gutiérrez, et alii (eds.), «Bestiario de invierno», *El Urogallo*, 115, 1995, pp. 36-37.

RESEÑAS

MARGA CLARK, MARÍA ELENA MARTÍNEZ ABASCAL, MARIANA COLOMER, *El ángel, la musa y el duende: tres voces poéticas*. Valentí Gómez i Oliver, coord., Barcelona, Residència d'Investigadors CSIC-Generalitat de Catalunya, 2015, 49 pp; y MARIANA COLOMER, *La indigente*, Madrid, Huerga y Fierro, 2016, 52 pp.

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH
Universidad de León

Resulta no poco interesante la lectura del pequeño volumen que, con el título de reminiscencias lorquianas, *El ángel, la musa y el duende*, reúne versos y reflexiones teóricas de tres poetisas españolas. Y el interés al que aludía no se circunscribe a los versos que contiene este libro, sino a los postulados con que se presentan las respectivas poéticas. Me referiré primero a las de Clark y Martínez Abascal, y al perfil más singularizador de sus obras antes de comentar la poética de Colomer, refrendada con una nueva entrega lírica, *La indigente*.

Una cuestión previa antes de sintetizar al máximo las poéticas que preceden a las creaciones mismas es referirme al hecho tan común de que los poetas suelen ofrecer como constataciones de rango universal lo que son meramente sus puntos de vista propios. Y es justo por ser propios, y sin más alcance que el de colaborar en el entendimiento de su obra literaria, lo que les hace valiosos para el análisis de la misma, no una universalidad pretendida que dista de serlo, porque la historia universal de la poesía

no es uniforme, sino múltiple en logros de vario perfil.

En Marga Clark y María Elena Martínez Abascal, su planteamiento teórico tiene semejanzas sustanciales, no siendo ocioso que ambas coincidan en citar a José Ángel Valente en sus reflexiones. La primera define la poesía como «el alma en busca de los misterios», concibiéndola la segunda como el «germen del misterio». Para las dos es clave, por tanto, referirse al misterio, y hacerlo en un lenguaje formulado en prosa que colinda con el lenguaje poético expresado en sus versos. Se advierte mucha proximidad de concepto con Valente y su mística del misterio, aunque esa mística es compartida por bastantes poetas contemporáneos.

En Marga Clark percibo dos aspectos muy remarcables, uno de índole teórica, y otro temático. Por lo que hace al primero, subrayo el hallazgo de decir que en la creación del poema no la asisten musas, duende ni ángel alguno, sino que más bien se siente, por el contrario, desasistida de cualesquiera de esas ins-

tancias cuando la creación poética surge. Tocante al segundo, subrayo ese diálogo directo con la muerte que se despliega en su conjunto de 2014 *Olvidada de mí*, un diálogo amigable, si se quiere amoroso, siempre íntimo.

En Elena Martínez Abascal la primacía la ostenta en todo momento la reflexión acerca de la génesis de la palabra poética, que extraería en el poeta su voz más profunda, a la vez que esta será decisiva en crear el ser mismo de quien la enuncia. Una gran finura y transparencia líricas caracterizan el cristalino decir espiritual de esta autora tan atenta en la forja y plasmación de su lenguaje literario.

En su poética, Mariana Colomer no menciona la palabra misterio, aunque el pensamiento teórico de la autora sobre qué sea la poesía no dista de dicho concepto, si bien no responde al que acostumbra a formular la crítica de poesía contemporánea para referirse a una poética determinada, sino que, de acuerdo con sus convicciones religiosas cristianas y católicas muy hondas, el misterio en su palabra lírica es crístico, y nada tiene que ver con un supuesto conocimiento de una realidad oculta.

Mariana Colomer considera que la creación lírica está vinculada al comportamiento, puesto que resulta condición indispensable para que brote el haber alcanzado una determinada pureza interior. Por consiguiente, es de índole religiosa, pero de acuerdo con la concepción cristiana de las cosas. Sin esa pureza el

don creativo, que vendría de «lo Alto», no podría producirse.

Por tanto, no es extraño que la dicente asegure que escribe «sin mérito», y que lo que escribe es «la Encendida Palabra que redime». Esa palabra no puede ser sino redentora, ya que la otorga el Redentor. Esa teorización entronca con un planteamiento que se ha efectuado muchas veces en la poesía española, y recuerda la dialéctica tradicional entre ascética y mística que alimenta el misticismo cristiano, y que demanda una previa ascesis preparatoria del alma para recibir a Dios.

La indigente es la entrega poética quinta de Mariana Colomer, quien con anterioridad había estampado los cuatro conjuntos siguientes: *Crónicas de altanería* (1999), *La gracia y el deseo* (2003), *Libro de la suavidad* (2008), y *Salir de mí* (2012). Dichos libros ya contenían, a través de sus títulos, sendas alusiones al factor religioso y aún místico que los sustentaba. Esa vertiente aflora en la connotación sanjuanista de la voz «altanería», alusiva a la caza cetrera de amor del abulense sintetizada en el estribillo «que le di a la caza alcance». También aflora en el término «gracia» en su acepción sacra; en la palabra «suavidad», tan frecuente en la literatura religiosa áurea; y en la expresión «salir de mí», que trae a la memoria de nuevo a San Juan de la Cruz (recuérdese el «salí sin ser notada» del ama en «Noche oscura»).

En este último conjunto, el concepto «indigente» con el que se califica el alma alude a las carencias del ser humano a

partir de las cuales el alma puede alcanzar, sin embargo, la dimensión mística. Y la puede alcanzar porque si el alma es indigente, y se creó a imagen y semejanza de Dios, entonces Dios es también indigente, y se presenta como tal. El alma ha de reconocer su indigencia, y puede ascender cuando reconoce a Dios como indigente y se entrega al también indigente reconociendo en él a Dios.

El título es interpretable asimismo como pobreza de espíritu, pero en expresión de sentido evangélico, conforme a la primera de las bienaventuranzas, que dice literalmente «Bienaventurados los pobres de espíritu porque de ellos es el reino de los cielos» (Mateo, 5, 3). Dada la extraordinaria importancia que las bienaventuranzas tienen en el franciscanismo, puede decirse que la dimensión evangélica y franciscana de *La indigente* comienza en su titulación misma.

Obra ilustrada en la cubierta con una alegoría alada del alma, se abre y se cierra con sendos poemas inspirados por el alma, haciendo el primero de pórtico introductorio de la obra. *La indigente* se estructura en tres secciones que suman en total 40 poemas, repartidos en número desigual en las tres agrupaciones de los mismos (16, 19 y 5), no siendo descartable que tanto ese número tres como ese cómputo de cuarenta tengan una lectura mística, en base a los respectivos simbolismos estructurales que ambos números implican en el Cristianismo y en obras literarias de índole cristiana.

Y tampoco descartaría que el número mucho menor de composiciones de la

parte tercera respecto a las que tienen las que la preceden, un número que acaso no casualmente es otro número emblemático en la tradición mariana, el cinco, también albergue algún significado, porque ahí se juntan poemas en los que la hablante acepta ser un humilde eslabón más en la cadena de la sucesión humana.

El sentido del libro se lo confiere, a mi entender, la autobiografía espiritual y mística de la voz que nos habla en *La indigente*. Esa autobiografía se plasma en tres momentos distintos y enlazados, y que se reflejan en los poemas de cada una de las secciones. En los de «Amor primero» se poetizan las huellas místicas originarias, expresadas en la metáfora «Jardín de la Luz», desde las que la hablante irá descubriendo la llamada divina hacia y por la senda ascensional. Esa llamada se descubriría con nitidez cuando Dios se mostró «con rostro mendicante», idea bien franciscana.

En los poemas de «En la orilla de la Luz» se poetizan aspectos de la simiente fecunda que su madre sembró en la hablante, y que ha ido floreciendo con la experiencia de la vida, y el desprendimiento, sobre todo a través de la maternidad y el darse al otro. El ejemplo materno que heredó supuso ir descubriendo «la belleza del ser en la indigencia», en seres humanos y en otros animales, en la estela franciscana, lo que ilustra bien el siguiente poema: «Cuando mi madre curaba las alas/ maltrechas del jilguero sin un nido,/ la patita quebrada del perro de las calles,/ el ojo lastimado del gato sin jardín,/ también la soledad del

pobre, soledad/ de quien vino de tierras muy lejanas/ cuando en su mano comía la raposa...»

Una conducta así tiene buen ganado un lugar «En la orilla de la Luz», sobre todo porque ilustró muy bien algunas de las bienaventuranzas, por ejemplo aquellas que llaman bienaventurados a los mansos, a los pacíficos, a los misericordiosos, y sobre todo a los «limpios de corazón, porque ellos verán a Dios» (Mateo, 5, 8). Acceder a esa visión requiere la muerte, no vista con temor, sino como amiga, lo que está muy acorde con la manera de aceptar la muerte propia de la tradición de los santos cristianos, y en particular de San Francisco.

La tercera sección lleva el título mariano «Hágase», y el número de sus textos es mariano también, como arriba se dijo. En ese grupo de poemas se poetiza la disponibilidad absoluta de la dicente para, al igual que su progenitora, querer ser madre para así contribuir a la glorificación de Dios con la parte que le toca en la fluencia sucesiva de la vida.

La poesía que ofrece a los lectores Mariana Colomer en este libro está en es-

trecha consonancia con la de sus conjuntos anteriores. La representación poética que en su obra se percibe no pretende ser la de la realidad histórica, sino la de una realidad leída en clave de símbolos cristianos y evangélicos. Y las emociones que en sus versos se expresan se relacionan también con esa perspectiva.

Piénsese por ejemplo en un concepto tan reivindicado actualmente como el del cuerpo de la mujer y sus derechos. En *La indigente* aparece también el cuerpo femenino, pero como ámbito carnal de maternidad conscientemente asumida para dar a luz a otros cuerpos portadores de almas.

En *La indigente* no se vale la poeta de los recursos literarios que pueden leerse habitualmente en poesía, sino que se recurre sobre todo a aquellos modos de expresarse que son característicos de la literatura mística, entre los que destacan el símbolo, la alegoría, la metáfora, y la exclamación, pero no una exclamación marcada a través de los signos de ortografía correspondientes, sino sin ellos, como una exclamación serena, sosegada.

JOSÉ CORREDOR-MATHEOS, *Corredor de fondo. Memorias*,
Barcelona, Tusquets, 2016, 541 pp.

M^a ELENA RODRÍGUEZ VENTURA

IES Marina Cebrián, San Cristóbal de La Laguna

José Corredor-Matheos (Alcázar de San Juan, 1929), reconocido poeta de la denominada generación del cincuenta, ha publicado recientemente sus memorias en la editorial Tusquets en Barcelona, ciudad en la que reside desde 1942. Este libro, titulado *Corredor de fondo*, testimonia no solo sus vivencias personales sino también las relaciones más significativas que mantuvo con un sinnúmero de personalidades relevantes del mundo de la cultura de nuestro país. Su trayectoria es más que fecunda, no solo en el ámbito poético, en el que ha sido galardonado con el Premio Boscán de Poesía en 1961 y con el Premio Nacional de Poesía en 2005, sino también en otras ramas de la cultura como es la crítica de arte o la traducción (Premio de Artes Plásticas de la Generalitat de Cataluña en 1993 y Premio de Traducción entre Lenguas Españolas en 1984). Su legado y aportación a toda una vida dedicada al arte y la literatura son reconocidas a su vez con la Creu de Sant Jordi en 1989 y la Medalla de Oro al Mérito Cultural por el Ayuntamiento de Barcelona en 2004. Ha realizado estudios

sobre arte contemporáneo, cerámica popular, arquitectura y diseño industrial; ha trabajado como editor en *Éxito*, Espasa Calpe y Edicions 62; es académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, asesor artístico del Colegio de Arquitectos de Barcelona, miembro de la Academia Internacional de cerámica, fundador y primer presidente de la Agrupación de Actividades Artesanas y asesor artístico de la fundación Caixa de Cataluña.

Con todo, este libro se nos presenta como un compendio de lo que ha sido nuestra historia más reciente y todos sus avatares socio-políticos y culturales, así como el papel de sus activistas más destacados. El autor, con un tono sereno y afectuoso nos habla siempre desde la comprensión amable y el no enjuiciamiento, rasgos propios de quien, a partir de una ingente experiencia, ha alcanzado un alto grado de conocimiento vital.

En su comienzo, asistimos a la vida de pueblo en Alcázar de San Juan durante la Segunda República, a través de los

recuerdos de una infancia que constituye para el poeta «un mito, de sagrado significado» (p.19). La presencia del campo y su anchura alimentan ya su temple para con la naturaleza y su sincero amor por la tierra manchega.

Perteneciente a la generación de los llamados «niños de la guerra», esta le sorprende una vez se ha trasladado con su familia a Vilanova i la Geltrú, localidad de la costa catalana que también dejará honda huella en el autor. Allí los bombardeos, los refugios subterráneos, el hambre y una muestra más de un país súbitamente dividido, tal y como sucedería con sus tíos paternos, adheridos a bandos contrarios. Nuevamente trasladados, esta vez a Barcelona, los primeros y duros años de la posguerra se llevarían de forma accidental al padre del autor, lo que dificultará, pero no impedirá, sus estudios de Derecho. Es la década de los cuarenta, y el poeta testimonia la mediocridad de una educación sujeta a las imposiciones del nuevo régimen. No obstante, es época también de buenos amigos con los que compartir lecturas clandestinas, el cine de intriga, la música de jazz...

Durante los años cincuenta y sesenta Corredor-Matheos desempeñará su trabajo como editor, sobre todo, en Espasa-Calpe. En este momento se introducirá en el ambiente literario y también teatral de la época. Asiste a tertulias y reuniones celebradas en El Turia (con Ana María Matute, Lorenzo Gomis o Juan Goytisolo, entre otros), el Haz de Noveles en el salón de té Vienés, o las reuniones

del Términus, ya desaparecido. Mantendrá contacto y amistad con Alfonso Costafreda, Enrique Badosa, Miquel Martí i Pol y, de manera especial, con Jesús Lizano, quien da pie a pintorescas anécdotas compartidas con el propio autor. En el Congreso Internacional de Poesía de Salamanca de 1953, conocería a muchos otros poetas catalanes: Carles Riba, Clementina Arderiu, J. V. Foix, Marià Manent, Tomás Garcés, Ricard Permanyer, Joan Teixidor y Joan Perucho. Asimismo, en este Congreso entablará relación con uno de sus grandes amigos, el poeta manchego Ángel Crespo, al que considera que actuó como hombre-puente entre Madrid y Barcelona al fomentar colaboraciones en revistas, algunas de ellas censuradas. Mención aparte merece, de entre los autores catalanes, el poeta Salvador Espriu, de cuyo libro, *Cementiri de Sinera*, Corredor-Matheos realizó una traducción para una edición bilingüe en 1969. Con Espriu, el autor hablaría sobre sus preferencias poéticas, sobre la espiritualidad de otras culturas y religiones, o sobre astrología. A través del poeta Ramón de Garciasol, Corredor-Matheos se introduce también en la famosa tertulia madrileña del Café Gijón, presidida por el poeta del 27 Gerardo Diego. Allí conocería a José García Nieto, Leopoldo de Luis, Francisco Umbral, Luis López Anglada, Manuel Álvarez Ortega o Félix Grande, entre otros. A su vez, en este Café coincidirá con el dramaturgo Antonio Buero Vallejo, con quien compartirá interesantes conversaciones durante varios paseos nocturnos. Además de

Gerardo Diego, el poeta nos habla de su relación con otros autores del 27: Vicente Aleixandre, padrino de las nuevas generaciones de poetas, Dámaso Alonso, que colaborará con sus estudios en los Suplementos de la *Enciclopedia Espasa*, y el exiliado Rafael Alberti, con quién mantendrá una estrecha amistad toda su vida. Corredor-Matheos organizó en 1970 el primer homenaje importante a Alberti celebrado en España después de la guerra civil, que contaría con la colaboración de personalidades como Robert Marrast, José María de Cossío, Gregorio Prieto y antiguos amigos del poeta. La exposición no estaría exenta de dificultades con la Jefatura Superior de Policía, la censura o altercados anónimos. Los encuentros con el poeta gaditano han propiciado que en estas memorias se describa el ambiente que se respiraba en su casa de Roma, sus inquietudes políticas dentro del Partido Comunista, sus relaciones con poetas y pintores, su vida familiar y sus controversias amorosas.

Durante las siguientes décadas, cabe destacar su incursión en la Asociación Colegial de Escritores de España (ACE) y las amistades que inició o retomó con poetas como Ángel Crespo y su esposa Pilar Gómez Bedate, Enrique Badosa, José Luis Jiménez-Frontín o el pintor Josep Guinovart, con quienes se reunía de forma periódica en lo que denominaban «Peña de los Primeros Viernes de Mes» (p. 497). Esporádicamente aparecían en estas tertulias otras personalidades relevantes como Carlos Edmundo de Ory, Salvador Pániker o Carlos Castillo

del Pino. En los noventa, coincidirá con el poeta chileno Gonzalo Rojas, de quien nos dice, con gran estima, que es «el escritor famoso más sencillo y modesto que he conocido» (p. 499). Ya entrado el nuevo milenio y con motivo del Premio Nacional de Poesía en 2015 por su obra *El don de la ignorancia*, Corredor-Matheos advierte que comienza un nuevo período en su relación con los ambientes literarios. Se propician interesantes viajes sobre todo a países de Extremo-Oriente, pero también a otras ciudades españolas donde se celebrarán eventos relacionados con el mundo de la poesía. Allí se irá topando con compañeros de vocación y promoción tales como Antonio Gamoneda o Francisco Brines. Otros autores más jóvenes con los que ha entablado amistad han sido Jaime Siles, Abelardo Linares, Carlos Marzal, Vicente Gallego, Chantal Maillard..., entre muchos otros.

Como crítico de arte (a partir de 1961), llegará a convertirse en fundador y primer presidente de la Asociación Catalana de Críticos de Arte, por lo que ejerció como comisario del arte catalán en la Expo de Sevilla (1992), y realizará innumerables exposiciones y estudios de autores a los que también conoció muy de cerca. Al principio se relacionó sobre todo con los pintores y amigos Josep Guinovart y Julián Grau Santos, así como con los poetas y críticos Juan Eduardo Cirlot y Joan Perucho. Al entrar en los círculos más innovadores del momento se manifestó por ejemplo como defensor de la creación del Museo de Arte Contemporáneo, en Barcelona, idea abalada por el

también escritor y crítico de arte Alexandre Cirili i Pellicer. Recuerda el autor los barceloneses Salones de Octubre y su apuesta por el arte más vanguardista: el grupo *Dau al Set*, con Joan Ponç y Antoni Tàpies, entre otros, y su referente, sucesor del surrealismo, Joan Miró.

El poeta considera que «todo verdadero artista es, de un modo u otro, personalmente muy curioso» (pp. 227-228) y da cuenta de ello al describir a autores como Joan Miró, Salvador Dalí o a Antoni Tàpies. Encontramos en su libro dos capítulos específicos en los que aborda su relación con Miró y con Dalí. De Joan Miró comenta que era hombre de buen carácter y generoso, lo que ocasionó varios abusos o gestos oportunistas por parte de quienes se acercaban a él. El poeta ha publicado tres libros y numerosos artículos sobre su obra, y ha participado en la exposición titulada *Miró Otro* de 1970 efectuada en la sede del Colegio de Arquitectos de Barcelona. Con Salvador Dalí mantuvo una relación más profesional que amistosa aunque con numerosos encuentros, y Corredor-Matheos lo recuerda como un «ser extraordinario» (p. 270) al que se le debían perdonar sus provocaciones, por tratarse precisamente de eso, de provocaciones, que recordaban la mayoría de las veces a las manifestaciones dadaístas de los años 20. El poeta y crítico dirigió la edición en Blume del libro *Dalí de Draeger* de 1968 y organizó una insólita presentación del mismo, protagonizada por el propio Dalí. De ambos artistas, el poeta admira la inocencia infantil que mantuvieron en

su edad adulta y también «el carácter de seres perdidos en la sociedad» (p. 239). Con Antoni Tàpies, sin embargo, hubo siempre una conveniente distancia, ya que según nos cuenta este dio muestras de una actitud poco íntegra con los artistas considerados rivales. No obstante, su obra también ha sido su objeto de estudio, en el libro *Antoni Tàpies. Materia, signo, espíritu* (1992). De esta época es también la anécdota vivida con otro autor de *Dau al set*, el poeta Joan Brossa, quien organizó un evento bastante original en 1979, que consistía en realizar una excursión nocturna por la ciudad de Barcelona con un itinerario lleno de sorpresas.

Corredor-Matheos también se ha interesado en diferentes momentos por el pintor y orfebre Jaume Mercadé, los paisajes de Pere Gastó, el pintor *naïf* Joan Brotat, o Albert Ràfols-Casamada y su «abstracción serena» (p. 244), el pintor, grabador y escultor exiliado Antoni Clavé, los también escultores Joan Rebull, Apel·les Fenosa o Josep Maria Subirachs y, dentro del mundo de la fotografía, autores como Català Roca o Tony Vidal.

En Madrid entra en contacto con el grupo El Paso, creado en 1957, y conocerá a los pintores de vanguardia Rafael Canogar, Manolo Millares, Manuel Rivera, Antonio Suárez, Antonio Saura, Manuel Viola, y los escultores Pablo Serrano y Martín Chirino. También se interesará por pintores de otras tendencias como Eusebio Sempere, José Hernández, Álvaro Delgado o incluso Benjamín Palencia. Naturalmente aparecen en estas memorias otros muchos nombres con los

que igualmente el poeta ha compartido el interés por el arte y su repercusión en la realidad. De algunos de ellos nos dibuja su perfil humano y las relaciones, no siempre cordiales, que mantuvieron entre sí por ser partidarios de concepciones artísticas diferentes.

En otro capítulo de sus memorias recuerda también los importantes lazos mantenidos con las islas Canarias, a propósito del estudio de autores como Pepe Dámaso, el ya nombrado Manolo Millares y Juan Ismael. Con éste último mantuvo una estrecha relación. Lo conoció en 1956 a través de la poeta grancanaria Pino Ojeda, que era amiga de ambos. Sin embargo, la época de mayor contacto con el artista canario se dio en los años cercanos a 1970, cuando Corredor-Matheos organizó en Barcelona la exposición del grupo ADLAN (Amics de l'Art Nou), uno de cuyos núcleos se encontraba en Tenerife. A su vez, al frente de las vanguardias en Canarias se hallaba el crítico de arte Eduardo Westerdahl, con quien Corredor-Matheos colaboró en varias ocasiones y mantuvo una fructífera correspondencia y apreciada amistad.

Algunos años más tarde, siguiendo con su labor de crítico, cruzaría las fronteras de nuestro país y visitaría países como Cuba, donde se interesó por la obra del pintor surrealista Wilfredo Lam o de René Portocarrero. En México prepararía una monografía sobre Rufino Tamayo, con su singularidad indígena, de quien el poeta ha dicho que desarrollaba un arte «profundo y libre» (p. 447). En Italia había asistido a la Bienal de Vene-

cia de 1968 y diez años después participaría en el congreso internacional Crítica 0. Otro de los lugares que señala en estas memorias es Japón, donde presentó una exposición en 1992 sobre el pintor japonés residente en Barcelona, Shichiro Enjoji.

En los años que van de 1954 a 1960, antes de iniciarse en la crítica de arte, Corredor-Matheos mantuvo una estrecha relación con el mundo del teatro. Formaba parte de un grupo que se llamaba «Palestra de Arte Dramático», que derivó en el teatro Candilejas de Barcelona, ahora desaparecido. Allí ejerció como actor, como ayudante de dirección y como director. Durante aquellos años, el poeta recuerda la representación de obras de Azorín o Molière, y el trabajo del director Diego Asensio y de amigos actores y actrices como Amparo Baró, Julieta Serrano o Alicia Hermida, entre otros. Además, escribió una pieza en un acto titulada, *Una partida de cartas*, estrenada en 1960 por el grupo de teatro de la facultad de Derecho de la Universidad de Barcelona.

En el título de estas *Memorias*, Corredor-Matheos combina su propio apellido con otra de sus innumerables dedicaciones: el atletismo, deporte que practicó desde 1947 hasta 1956 en el equipo del Club Natación Barcelona. Un título acertado si tenemos en cuenta su arrolladora andadura y, al mismo tiempo, una alusión inconsciente a su modo de habitar la realidad, siempre desde su fondo y hondura.

En este libro, el autor se centra más en sus compañeros de viaje que en sí mismo, y los observa como quien ve una película, mientras se cuele por los intersticios de la acción, para retener y subrayar, de entre toda la vorágine, lo que solo los grandes poetas detectan: lo puramente esencial. Si atendemos a su poesía, diferente a la de sus compañeros de promoción, y considerada como excepcional dentro de una línea espiritual orientalista, comprenderemos la ausencia en sus memorias de un yo latente, de un protagonista absoluto de estos recuerdos, como sería lo esperable. En su trayectoria poética y también personal, se va decantando cada vez con mayor implicación por lo que la poesía china o japonesa y otros textos de sabiduría tradicional le han revelado. Las enseñanzas del Taoísmo, del Budismo zen, de la mística cristiana..., hacen que el autor asuma como actitud vital sus más significativos preceptos: la importancia de la percepción intuitiva y espontánea de la realidad, la anulación del ego para conectar con los demás seres, la dualidad o teoría de los opuestos y, de manera primordial, la vacuidad, ese eje que vertebrada respuesta a toda la existencia a partir de su disolución. Sin jamás retirarse de lo cotidiano y en contacto directo con lo

inmediato, sus poemas se forjan siempre desde el presente, y este es un rasgo que también se ha extrapolado a sus memorias. La sensación que predomina en la lectura es la de estar sujetos a los instantes que el poeta narra, los cuales se reavivan en cada capítulo como en una primera evocación. Conviene incluir aquí algún poema de su último libro publicado, (*Sin ruido*, Barcelona, Tusquets, 2013, p. 125) para acercarnos un poco más a la figura del autor: «Arrancar / unos versos / al silencio / y sentir el vacío / donde todo / era árbol, / agua, / pájaro. / Plenitud, / la de ser / en el filo del viento.»

En estas Memorias, *Corredor de fondo*, asistimos a la vida de un hombre sabio, un «vir bonus et aequum», como le decía su padre, o un espectador «moderadamente apocalíptico» (p. 521), como él se denomina cuando analiza la sociedad actual. Hombre y poeta, Corredor-Matheos ha sido partícipe de muchos tiempos, pero también, del no tiempo, esto es, de la trascendencia, originada tras una búsqueda interior que le ha llevado más allá de sí mismo y más allá de todo, donde el vacío resulta esclarecedor; donde no quedan más que «aromas, sonidos y aires musicales, de los que, tirando del hilo, puede salir todo» (p. 65).

ALEJANDRO DUQUE AMUSCO, *Donde rompe la noche*, Calle del Aire 133, Sevilla, Renacimiento, 2015 (segunda edición, ampliada y definitiva), 83 pp.

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH
Universidad de León

De un poeta se espera que reseñemos su entrega creativa más reciente, pero en algunos supuestos esa norma admite excepciones, porque la novedad no es en esta ocasión un nuevo libro dado a la estampa, sino un conjunto editado por vez primera hace algo más de cuatro lustros, en 1994, si bien ahora, en una nueva salida pública, aparece en una segunda versión ampliada que, según se hace constar, es definitiva. Una fórmula editorial semejante ya la había experimentado Duque Amusco en el 2009 cuando sacó a la luz otra vez *Sueño en el fuego*, conjunto aparecido diez años antes, pero ampliado en una segunda edición, presentada también como definitiva. Pero el supuesto presente, aunque repita el procedimiento, es distinto en significación y por tanto en alcance, porque *Donde rompe la noche* es el libro de referencia del autor, y con el que obtuvo en su día el premio Loewe.

A *Donde rompe la noche* ha incorporado el poeta un preliminar discursivo al que puso el título de «A modo de poética», añadiéndole la coletilla de «por

alguien que no cree en las poéticas», y de cuyo contenido daremos cuenta después. Asimismo figuran cuatro composiciones añadidas a la edición primera. Son éstas: «Faro», «Mujer sola», «Horas destejidas» y «Oscura plegaria». Al término del libro constan asimismo unas «anotaciones» de Duque Amusco. Van precedidas de los quince haikus que figuraban en el libro cuando éste recibió el Loewe, y que, sin embargo, el poeta los desgajaría de él, sacándolos a luz en el 2004.

La causa fue un curioso malentendido sobre el que informa a los lectores en una «Explicación» antepuesta a *Briznas*, título común que puso a esta serie de textos breves de inspiración técnica oriental y japonesista. La confusión consistió en haber creído erróneamente que a un miembro del jurado, el mejicano Octavio Paz, tan experto en saberes y vivencias extremo-orientales, no le habían complacido esos haikús, cuando en realidad fue lo que más le había gustado de todo el conjunto *Donde rompe la noche*.

Antes de proceder al comentario de esta edición renovada de *Donde rompe*

la noche, recordemos que Alejandro Duque Amusco es, además de un excelente poeta, un buen conocedor de la obra de tres grandes líricos españoles, a quienes también ha editado: Carlos Bousoño, Francisco Brines y sobre todo Vicente Aleixandre, siendo de lectura inexcusable las múltiples y cuidadosas ediciones que de éste último ha preparado, entre las que destacan los volúmenes que contienen las *Poesías completas* y las *Prosas completas*. Además, ha traducido al español a poetas de otras literaturas, así John Keats, Paul Valéry y Constantino Kavafis.

Dio a conocer Duque Amusco (1949) su entrega poética primera cuando comenzaba la segunda mitad de los setenta, en 1976, publicando *Esencia de los días*, libro al que siguió en 1978 *El sol en Sagitario*. Cinco años más tarde iba a estampar *Del agua, del fuego y otras purificaciones*. Luego aparecerá *Sueño en el fuego* (1989), y en 1994 saldría *Donde rompe la noche*, suponiendo, por consiguiente, el quinto de sus conjuntos poéticos. Se demoró posteriormente una década la aparición de un nuevo libro de poemas, *En el olvido del mundo* (2004), al que seguiría en el 2008 *A la ilusión final*.

Antecede a *Donde rompe la noche*, como decíamos, el escrito «A modo de poética, por alguien que no cree en las poéticas». Esta declaración de incredulidad sobre las poéticas al uso se confirma cuando uno lee ese texto, en el que se evita el tópico pronunciamiento, tantas veces presuntuoso, acerca de qué sea o pueda ser la poesía. Tampoco se expresa

el parecer del autor acerca de sí, a lo largo de su trayectoria creativa, ha habido evolución o no, y en caso afirmativo de qué tipo, en su concepto y en su práctica poemáticas. Y es que las reflexiones de Alejandro Duque Amusco se centran en tres puntos: el de la necesaria renovación del significado de las palabras que puede lograrse en poesía; el rol importantísimo del lector en conferir sentido al poema; y la desestima de una poética preponderantemente catárquica.

Dos aspectos más podríamos subrayar. Primero: el anticonvencional planteamiento de que «el poema nace de una oscuridad (...) y va a otra...», siendo autor y lectores origen y puerto de acogida de esa oscuridad. Segundo: escribir «para luego» sería como «condenarse» a perdurar, una pretensión tan ilusoria como la de decirnos, cuando no adoctrinarnos, sobre qué sea la poesía. Y en este punto recuerda oportunamente, para el conjuro de tales ínfulas, que en la tumba de Keats está escrito que nunca debe ignorarse que el poeta es en el agua donde escribe su nombre.

La crítica ha inscrito en ocasiones la lírica de Alejandro Duque Amusco dentro de los parámetros del denominado nuevo esencialismo poético. Entre las vertientes que se dan en esta clase de poética, se ha hecho notar que en su práctica no se otorga rango prominente a la retórica mientras la metapoesía alcanza notable relevancia. La reducción de lo retórico conlleva que el poema se ciña a lo más esencial en su forma y en su decir lírico, propendiendo a su despojamiento

y desnudez a la par que por esa vía se adentra el poeta en la indagación.

Esas notas, plasmadas y enriquecidas desde su personal sentir y crear, se hallan en la poesía del autor, y por ende en *Donde rompe la noche* y en *Briznas*. Comenzando por referirnos a esta última gavilla lírica, señalaré que el ceñimiento expresivo resulta ya rasgo pertinente del género, interpretándolo Duque Amusco de un modo admirable por su capacidad de sumergirse en sus condicionantes y presentar los pretextos inspiradores al lector bajo un prisma muy original. En ese grupo de textos no faltan imágenes de la naturaleza muy sugerentes y conseguidas, y tampoco resonancias machadianas, bien acordes aquí, dada la seducción que la poesía haikuista ejerció sobre el autor de *Soledades*.

Si dejamos aparte *Briznas*, el libro *Donde rompe la noche* se estructura en tres secciones. Sin titulación la primera, las otras dos llevan como título respectivo «Trazos negros sobre pergamino blanco» y «Conversación con Jonás». Esta última conforma un discurso lírico unitario, aunque en tres momentos. Las anteriores, en cambio, las integran 16 y 21 poemas cada una, poemas que en la sección primera se titularon, salvo en el caso de «En la memoria errante», con una única palabra, lo que también ocurre en la parte inicial de la segunda. No me ha parecido ociosa esta observación, porque resultan denotativas, estas titulaciones sintéticas, de una poética esencialista.

Si tuviese que elegir una de las claves más relevantes de la sección ini-

cial, me decantaría por la que refleja la palabra «penumbra», no sin considerar también la voz «incertidumbre». Según mi lectura, es ese espacio no definido ni definitivo, ese espacio «entre» lo que es y lo que no es, aquello que primordialmente suscita el crear lírico del autor textual manifestado por el sujeto dicente. Ese ámbito de penumbra sigue en el trasfondo de la segunda de las secciones, en la que, una vez, la música apenas perceptible, tenue por amortiguada, converge en ese «entre» del que hablábamos, al igual que lo hace ese morir que no es morir del poema «En el último día».

No obstante, la clave de la sección segunda la representaría, a mi entender, la fugacidad del existir temporal y de todo cuanto la vida comprende, convirtiéndose la escritura en una suerte de *consolatio*, lo que se expresa en el tramo final del poema «El baúl de Lisboa». La reflexión sobre la palabra poética es lo que me parece más nuclear en la parte tercera de *Donde rompe la noche*, siendo asimismo muy significativa esa vertiente en la sección que la antecede, cuyo título, «Trazos negros sobre pergamino blanco», aporta un indicio al respecto, indicio corroborado por el poema con el que se abre la serie, «Ars Poetica», en cuyas dos líneas se comprime la tesis de la creación poética como revelación que contribuye a seguir creando el mundo.

Anticipábamos más arriba que las meditaciones acerca de la creación poética son muy reveladoras de una poética esencialista que indaga en atmósferas intermedias, y las secciones segunda y ter-

cera lo atestiguan, ésta última por entero, conectando también algún momento de la misma con esa mirada «entre» del poeta que ya hemos señalado en las secciones anteriores, así cuando el hablante le dice a Jonás que «...las palabras se encienden/ y se apagan...».

HERNÁN NÚÑEZ DE TOLEDO, *Glosa sobre las «Trezientas» del famoso poeta Juan de Mena*, edición crítica y estudio de Julian Weiss y Antonio Cortijo Ocaña, Madrid, Ediciones Polifemo, 2015, 1258 pp.

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH
Universidad de León

En 1977 publicó María Dolores de Asís una monografía rara de encontrar porque, al habérsela editado la propia autora, la distribución del libro fue reducidísima. Tenía como título *Hernán Núñez en la historia de los estudios clásicos*. Con esa obra se ponía la primera piedra en la atención crítica contemporánea a uno de los más importantes humanistas españoles.

Pero iba a tardar no pocas décadas la recuperación histórica y filológica de la figura y de la obra de quien, además de ser nombrado como El Comendador Griego, por serlo de la Orden de Santiago desde los catorce años, y por ser un gran helenista, también fue conocido como Hernán Núñez de Toledo, Hernán Núñez de Guzmán, e incluso como El Pinciano, al haber nacido en Valladolid, ciudad donde nació el que ostentaría ese gentilicio por antonomasia, El Pinciano Alonso López.

Cabe afirmar que, salvo excepciones, y uno de los editores del libro que reseñamos es una excepción, Julian Weiss, porque lleva casi un cuarto de siglo dedi-

cado al estudio de Hernán Núñez, la bibliografía sobre el autor ha comenzado a incrementarse en el tercer milenio, marcando un antes y un después el volumen que acerca de la biblioteca y epistolario del vallisoletano se publicó en el año 2001, y que tiene la triple autoría de Juan Signes Codoñer, Carmen Codoñer Merino y Arantxa Domingo Malvadi. Y justo en ese año saldría aún otra obra que iba a remarcar esa dirección recuperadora del humanista, al ser publicada en dos volúmenes la edición crítica de sus *Refranes o proverbios en romance (1555)*, labor que llevaron a cabo L. Combet, J. Sevilla, G. Conde y J. Guía.

Desde entonces se han ido aportando estudios al respecto, aportes que han firmado Frank A. Domínguez, Margarita Freixas Alós, Isidoro Arén Janeiro, Julian Weiss y Antonio Cortijo Ocaña, autores los dos últimos de la edición crítica de la *Glosa sobre las «Trezientas» del famoso poeta Juan de Mena*. Gracias sobre todo a este trabajo editor, de erudición y de estudio críticos, puede afirmarse ya que Hernán Núñez está comenzando a alcanzar el

reconocimiento crítico al que tenía sobrado derecho su espléndida trayectoria humanística y su esfuerzo filológico para esclarecer y divulgar la más importante creación del poeta de Córdoba. Esos dos fines los señalaba él mismo diciendo, a propósito de sus comentarios al *Laberinto*, que eran un «amphiteatro abierto y claro donde todos assi doctos como indoctos puedan sin miedo alguno entrar» (1051).

Julian Weiss enseña e investiga en el King's College de Londres, y Antonio Cortijo Ocaña lo viene haciendo desde hace muchos años en la Universidad de California en Santa Bárbara. Muy avezados investigadores ambos filólogos en las letras medievales y del Renacimiento, a las que han ido contribuyendo con diversos y valiosos aportes, las diversas vicisitudes, el esfuerzo y saberes comunes que se conjugan en el resultado de esta edición la convierten en obra de referencia en el campo del Humanismo hispánico y románico.

Un anticipo de este trabajo ya fue adelantado en la revista digital *ehumanista*, editada por la Universidad de California en Santa Bárbara, y de la que Antonio Cortijo Ocaña fue fundador en 1999. Esa amplia muestra se ofrece completada en este libro cuya publicación ha corrido a cargo del sello madrileño Ediciones Polifemo en 2015, un buen año para Juan de Mena, porque también tiene esa misma datación el grupo de estudios reunidos en el volumen *Juan de Mena, de letrado a poeta*, que coordinó para Támesis Cristina Moya García. Esta investigadora ha

coordinado también otra reunión de trabajos sobre Mena (Ediciones Sílex, 2016) bajo el título de *Juan de Mena: tiempo y memoria*.

En esta obra hermenéutica de Hernán Núñez sobre la creación cumbre de Juan de Mena se involucraban muchos prestigios que se potenciaron entre sí. Ya en el propio título de la glosa del *Laberinto de Fortuna*, o *Trescientas*, se menciona expresamente al «famoso poeta» que fue el autor cordobés. Y esa fama contribuiría mucho a acrecentarla el Comendador griego, aumentando su nombradía filológica, merced a las repetidas ediciones de su *Glosa* que se fueron sucediendo desde 1499 hasta casi avistar el último tercio del siglo XVI.

Cuando Hernán Núñez obtiene en 1924 la cátedra de griego en la Universidad de Salamanca, después de haberla ostentado en la de Alcalá, llega a la ciudad del Tormes con un currículum en el cual constan hasta ocho ediciones de su comentario a dicho texto mayor de Juan de Mena. Y en esa ciudad, donde desempeñará también la cátedra de Retórica desde 1527, habrá de conocer otras seis más antes de su fallecimiento el 2 de septiembre de 1553. El año anterior a su muerte se había reeditado su trabajo en Amberes, y en 1566, ya con carácter póstumo, en Alcalá de Henares.

Esas cifras resultan bien espectaculares, y debieron contribuir no poco a consolidar su autoridad como filólogo y como humanista en el Estudio salmanticense, en el que le ocuparon otros trabajos muy notables, así sus comentarios

a la *Historia Natural* de Plinio, la edición de las obras de Séneca, con extraordinaria repercusión editorial también, apareciendo póstumamente en esa ciudad el fruto de una de sus más ingentes tareas, *Romances y proverbios en romance*.

Francisco Sánchez de las Brozas, llamado El Brocense, catedrático de griego igualmente en Salamanca, trabajó en la edición del *Laberinto de Fortuna* con menos repercusión editorial, aunque sí secular, porque su edición salmantina de 1582 se reimprimió en Alcalá en 1586, reproduciéndose una vez en el dieciocho, pero no en España, sino en Ginebra (1766) y otra a comienzos del XIX (Madrid, 1804).

Estos datos arrojan luz indirecta sobre el enorme eco obtenido por el poeta cordobés y su glosador vallisoletano durante tantas décadas de la centuria renacentista, en la que no se concibió la lectura del uno sin la del otro, la lectura de las trescientas estrofas sin la compañía de los comentarios editoriales, eruditos e interpretativos de Hernán Núñez. Esa fortuna es un dato más que, unido a otros muchos, prueba la perduración de las letras medievales en pleno siglo XVI.

Cabría preguntarse hasta qué punto la metodología y técnicas del Comendador griego en su labor filológica pudo influir y cómo en otros glosadores de textos poéticos desde que se publicó su paradigmática edición, y máxime la que le editó Juan Varela en Granada en 1505, y que es la que han rescatado Weiss y Cortijo Ocaña. Si enorme fue el trabajo de Núñez sobre Mena, copiosísima ha sido la tarea en la que se han empeñado los dos editores contemporáneos, y haría falta, para peritarla cabalmente punto por punto, no una reseña como la presente, sino un texto del género artículo-reseña que no me he planteado acometer aquí.

Para concluir ese apunte de noticia y presentación de ese trabajo de Julian Weiss y de Antonio Cortijo Ocaña anotaré las cualidades que en él aprecio: edición admirable por lo ejemplar en estos menesteres. Trabajo editor y estudio monográfico pacientes, meticolosos, muy precisos, y abundantes sin superfluidades. Valiosísimo libro, en suma, y todo un hito en la edición crítica actual.

ENRIC MALLORQUÍ-RUSCALLEDA y SANDRA PÉREZ PRECIADO,
 coordinación, edición e introducción, *La kloakada. Neovanguardia latinoamericana
 de los 80*, Zaragoza, Pórtico, 2015, 282 pp.

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH
 Universidad de León

He aquí un libro que pone de relieve la gran vitalidad cultural y literaria de las letras latinoamericanas contemporáneas, y que interesa igualmente por las jugosas vertientes analíticas de teoría literaria y de crítica de fenómenos culturales que en él se formulan y desarrollan. Es un volumen que recoge estudios diversos, un manojito de poemas de Mariela Dreyfus, en adelanto de su obra poética *8x8*, y testimonios de los tres miembros más decisivos del grupo Kloaka, Roger Santiváñez, Domingo de Ramos y la citada Dreyfus. Ellos exponen, y Santiváñez lo hace por partida doble, sus puntos de vista acerca de los orígenes de un movimiento neovanguardista y contracultural peruano que se produjo durante la primera mitad de los años ochenta del pasado siglo, y cuyos integrantes prosiguen desarrollando actualmente interesantes poéticas personales en las que repercuten con ecos más o menos ostensibles los rompedores postulados que asumieron como grupo.

Esta obra la han compilado y la editan dos profesores de California State

University-Fullerton, Enric Mallorquí-Ruscalleda y Sandra Pérez Preciado, que firman asimismo la introducción. En el preliminar dan cuenta de cómo se gestó *La Kloakada. Neovanguardia latinoamericana de los 80*, y explican las circunstancias que han permitido llevar a cabo el libro desde los Estados Unidos, pero que se acoge a un sello editor español, el zaragozano Libros Pórtico. Informan también acerca de cómo se estructuró esta recopilación de escritos, y no dejan de hacer, como resulta habitual en los menesteres prologales, una sinopsis de los mismos. Mallorquí-Ruscalleda y Pérez Preciado han titulado su prólogo de un modo que llama la atención, pues resulta revelador de su sintonía con la materia de que consta el volumen. Y esta sintonía queda bien justificada en sus páginas introductorias en virtud del conocimiento directo de algunos protagonistas indiscutibles del movimiento.

Hablemos del título de la presentación: escribir Kasi, en vez de Casi, implica identificarse de entrada con el empleo de una K tan representativa en los usos

del lenguaje del grupo estudiado, letra que aparece dos veces en el nombre con el que designaron su propuesta rupturista. Uno de los estudios incorporados al volumen, el de Giancarla di Laura, justifica el empleo de esa letra y sonido /k/ en el hecho de que pertenece al alfabeto oficial indígena, y por tanto remite a rasgos idiomáticos del quechua. Se trataría de una suerte de transgresión ortográfica que asimismo se propondría conectar con «una oralidad callejera que escapa de las normas de escritura convencionales» (pp. 139-140).

Y ahora hablemos de coincidencias y de encuentros, porque estuvieron en la base del movimiento peruano, y han estado asimismo en la base de este libro sobre él: Mallorquí-Ruscalleda conoció personalmente, habiendo antes leído su obra hasta entonces publicada, a uno de los fundadores de Kloaka, Roger Santiváñez, en el campus de la Universidad de Princeton (New Jersey).

Las charlas entre ambos contribuirían a que se estableciese una estrecha amistad, y dieron pie a la entrevista del primero al segundo que se publicó en *Hispanamérica*, entrevista que iba a constituir «la semilla de este libro-homenaje» (p. 20). Mallorquí-Ruscalleda ha querido dejar constancia puntual de donde se produjeron esas conversaciones, el Zorba's Brothers de Princeton, acaso en un guiño a ese querer recordar los fundadores del grupo, y para la historia de la cultura, los sitios de Lima en los que se reunían y desde los que lanzaron sus propuestas alternativas.

Al respecto, el germen del movimiento se origina en septiembre de 1982 durante una charla entre Santiváñez y Dreyfus en el restaurante limeño Wony, y en el mismo lugar, y coincidiendo luego con el día 11 de ese mes, fecha elegida como homenaje al décimo aniversario del asesinato del presidente de Chile Salvador Allende, se produce la fundación de Kloaka, según testimonio de Domingo de Ramos. Santiváñez recuerda, por su parte, que el viernes 11 de febrero de 1983, en el bar La Catedral, en la Plaza Unión limeña, en el barrio en el que él vivía, el Rímac, establecimiento que ya no existe, y cuyo nombre consta en el título de una novela de Vargas Llosa, se organizó el primer recital público del grupo.

Pero no nos desviemos de la gestación del libro que reseñamos, porque la semilla mencionada por Mallorquí-Ruscalleda como origen de esta obra colectiva iba a fructificar merced a otra coincidencia, la de encontrarse él y Sandra Pérez Preciado como docentes en California State University-Fullerton, a donde la profesora recalaba muy conocida de la poesía de Kloaka. Con su impulso avanza y eclosiona el proyecto científico, académico y testimonial que ha visto la luz en 2015, tres años después de la fecha prevista, que era 2012, en memoria conmemorativa del año de fundación de Kloaka.

En la introducción establecen y distinguen los coordinadores y editores del volumen tres etapas en el itinerario de Kloaka, movimiento que perduró entre 1982 y 1986. La fundacional, protagoni-

zada por Santiváñez y Dreyfus, a quienes se unieron otros miembros. El evento antecitado que tuvo lugar en La Catedral supuso su lanzamiento. El mensaje del grupo se desarrolla en la etapa segunda, en la que destacaron un par de recitales realizados durante los meses de abril y octubre de 1983 en el Auditorio Miraflores de la capital peruana. En la tercera y última sobresalen el recital de despedida en el Auditorio Miraflores, celebrado en febrero de 1984, y la edición de la revista *Kloaka I*. En ese tiempo se produce una radicalización de Kloaka, muy perceptible en sus manifiestos. En 1986 y en París se produjeron diversas acciones de la mano de José Alberto Velarde merced a la denominada *Kloaka Internacional*, y que supondrían el fin definitivo del movimiento.

Por lo que hace a los rasgos que identifican a Kloaka, y que ya se dieron desde el principio, Mallorquí-Ruscalleda y Pérez Preciado los sintetizan en tres: propuesta de creación de una poesía mediante la cual se expresase «el ser de las masas explotadas por la urbe limense» (p. 21), y crearla valiéndose del habla cotidiana funcionando como lenguaje poético; intento de poner en cuestión el estado burgués enfrentándose a su sistema ideológico; y proyecto de integrar las artes en la vida de la gente sencilla. Santiváñez emplearía el término «andeground» para referirse a esos rasgos en su conjunto.

Esos caracteres programáticos condujeron a Kloaka a ocupar espacios de marginalidad lumpenizada y delictu-

cial, a hacer una creación «subte», alimentada en la subterrneidad limeña que se transforma en lugar de resistencia en una Lima que no sin acaso Santiváñez definiría como «la gran cloaca». Sus principales integrantes produjeron sus obras y sus intervenciones contraculturales en forma de recital, de presentación y de performance, convirtiéndose de alguna manera en portavoces de sujetos periféricos excluidos, y contraviniendo normas burguesas de índole moral, entre las que figuran las relativas al sexo, a la religión católica, al discurso médico, y al concepto del patriotismo, representativas de los centros de poder que someten a control a los individuos.

Lo hicieron desde una perspectiva que ha podido también leerse como decolonialidad en la medida que incorpora lenguas indígenas, exalta las figuras autóctonas, por ejemplo a César Vallejo, y denuncia la violencia política y la estructural. El resultado son unos textos que en los que gravita un lenguaje lumpenizado y barrial y que pretenden, por medio de la contracultura, superar las corrientes que se plantean y plasman instalándose voluntaria o acriticamente en la institución literaria.

El libro *La kloakada. Neovanguardia latinoamericana de los 80* viene a situarse en un alto lugar de excelencia en la bibliografía sobre el movimiento, dado su carácter abarcador y la calidad de las aportaciones reunidas en forma de análisis, reflexiones, testimonios y poesía. En su virtud constituye un referente imprescindible en un campo de investigación

en el que en los últimos lustros, aparte de un creciente número de artículos, se habían dado a conocer otros dos aportes dignos de tenerse en cuenta: el libro que en 2002 publicó en Lima Juan Ceballos con el título de *Kloaka 20 años después* y la selección de poemas titulada *Kloaka. Antología poética* que en 2014 editó en Madrid Zachary de los Dolores.

MARCO ANTONIO CAMPOS, *De lo poco de vida*, Madrid: Visor, col. Palabra de Honor, 2016, 96 pp.

JUAN CARLOS ABRIL
Universidad de Granada

Marco Antonio Campos (Ciudad de México, 1949) es un poeta conocido y reconocido en lengua española. En España ha editado, siempre en la editorial Visor, los poemarios *Viernes en Jerusalén* (2005, V Premio Casa de América de Poesía Americana), y *Dime dónde, en qué país* (2010, XXXI Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla). *De lo poco de vida* es su última entrega, y los lectores tenemos la suerte de asistir a una voz madura que, sin renunciar al canto elegíaco, celebra lo que —nos— queda de vida con mirada vitalista, pues aun siendo bastante poco, se vive a ritmo trepidante. Siempre es poco, ciertamente, pero al menos queda la sensación de haberla vivido a tope. Nada de vida libresca, como el mismo autor asegura: «[...] —porque / sólo aquello que se vive, sin mira ni propósito literario / (Cesare Pavese *di-xit*), puede convertirse en un poema —.» (p. 19, de «Libros»).

De lo poco de vida posee dos ejes bien definidos que convergen en una sola idea, el nomadismo. Por un lado se halla nuestra propia existencia concebida

como nomadismo, vida peregrina y rápida, implícita en el título; y por otro se trata del vagar del poeta —en los poemas, casi como un dietario de lugares y experiencias— por ciudades y países de todo el mundo. Nomadismo que implica no sentirse de ningún sitio pero ser de todos los lugares al mismo tiempo, *no man's land* como tópico redimensionado desde una mexicanidad que aparece como motor que espolea el recuerdo, la amistad, el amor y tantas situaciones emotivas por las que circula la vida que, no obstante, no se puede apresar, destinada siempre a evadirse, a no permanecer. No en vano su poesía reunida —editada en México en la prestigiosa editorial El Tucán de Virginia en 2007— se titula *El forastero en la tierra (1970-2004)*. Pero una verdad asoma a pesar de nuestra eventualidad, una verdad acaso nómada, recordando el libro de Guattari y Negri: la poesía como testimonio, como conciencia cívica y lírica de nuestro paso: «en esta plaza breve de Tánger, tienes enfrente el / mar Mediterráneo y la línea oscura de / la costa española, y por eso, sólo por eso, por el

momento, / te das por creer que la vida se hizo para ti. / Por el momento.» (p. 45, de «En una plaza de Tánger»). Aparecen muchos lugares, la Alameda de Ciudad de México (p. 21), Lima (p. 23), Oviedo (p. 27), Barcelona (p. 29), Roma (p. 55), Marruecos en varios poemas, Bogotá (p. 47), y muchísimos otros países, ciudades y lugares, que suponen un estímulo viajero para el lector, imaginando vidas, al modo de Marcel Schwob. Dividido en cinco secciones en números romanos, la primera y más extensa es el relato de esos viajes, ciudades y lugares; la segunda mezcla lugares y homenajes literarios (Nietzsche, Pessoa, Chumacero, etc.); la tercera dos poemas familiares en la misma estela; la cuarta unos guiños epigramáticos, no exentos de reflexión sobre el tiempo y la edad, agrídulces; y la quinta tres composiciones a modo de cierre.

El poema «Aquellas cartas» (p. 25, escrito en Amberes en 2008, según consta al final del texto) podría ser un claro ejemplo de ese deambular por el mundo, en este caso «Europa occidental» (ibíd.) a finales del año 72, cuando el poeta, en un viaje iniciático en tren, se escribía cartas entre una estación y otra con su amada de 19 años allá en Ciudad de México. Sin embargo, el final estremecedor de la composición anticipa ese «poco de vida» que nos queda, ese otro final de nuestra vida que siempre nos queda cuando vivimos aceleradamente, y todo nos sabe a poco. *Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus*, huye inexorablemente el tiempo y «[...] parece / que aún oigo la canción del mirlo a la hora del degüello» (ibíd.).

El tópico virgiliano, extraído de las *Geórgicas*, no puede ser más oportuno para aplicarlo no solo a este poema sino en general a todo el poemario.

«De lo poco de vida» (pp. 51-52), la composición homónima del libro, en homenaje a Bécquer, del que toma el título por la Rima «LI», también puede ser un magnífico ejemplo de este ir y venir de una voz que escribe desde el pasado, que se replantea «[...] ¿dónde poner las palabras que eran tuyas / y decían al repetírtelas lo bello y lo bueno que me eras?» (p. 51), pero que viene hacia el presente hecha literatura, impresa en la palabra que permanece, igual que el romanticismo decimonónico, del que nuestro autor es especialista, ahora redefinido en estos tiempos donde nada es lo que parece. Porque «“El *después* no existe”» (p. 52), la conciencia trágica de no poder apresar nada, ni el pensamiento, y el único argumento que nos queda es el ahora. «“No hace mucho comprendí —le digo a Carmen— / que la vejez es la muerte a media muerte. / Me atristo ante lo mucho o / lo poco que viví, sin saber cómo fue / ese mucho o poco. [...]» (p. 33, de «¿Dije esto?»). A veces, por tanto, ese «poco» de vida se puede pensar como un valor de intensidad, otras como un cambio de extensión, pero siempre desde una perspectiva optimista. Hay una sola vida, es cierto, pero no la hemos desperdiciado ni la vamos a desperdiciar, y aunque no haya palabras lo suficientemente melancólicas para consolarnos de la fugacidad de las cosas y la vanidad de fondo del vivir, ahí «dejo lo escaso bello que yo hice y

lo escaso bueno que yo di» (p. 95, de «Lápida en el aire»). Porque no hay una sola manera de concebir lo vivido, al margen de frivolidades, más allá de lo inasible de la cotidianidad y la rutina, de ese «reloj de Plaza Mayor que suena a la hora en que no vine» (p. 33, de «¿Dije esto?»), pues siempre pensamos que nuestro tiempo se ha ido, y que incluso tratando de acaparar todas las oportunidades posibles, también se va. Siempre se irá, es cierto. Lo que se va nunca vuelve, a no ser que sea hecho poesía, y ésta también oscila: «para luego irse y regresar e irse» (p. 25, de «Aquellas cartas»)... este tipo de fórmulas serán constantes en el poemario, imprimiendo a través de la anáfora una suerte de pensamiento cíclico, recuerdo obsesivo y melancólico, como bien se observa en «Quién en Granada»

(pp. 35-36): «¿En qué futuro se mira el melancólico?» (p. 36).

Conciencia trágica del tránsito hacia la identidad nómada, como en el poema final en prosa citado, «Lápida en el aire» (p. 95), aunando el impulso erotanático que nos guía y que se sabe al mismo tiempo punto de fuga, partida o llegada: «me sentí un forastero dondequiera, y para vivir, para simular que vivía, más pronto que tarde emprendí la aventura o fuga» (ibíd.). Identidad hecha verdad que, aunque mute o no podamos consignarla, guarda una razón escrita en algún sitio, puede que en el aire. «Pudo ser del aire. Pudo ser el aire» (ibíd.). Leer a Marco Antonio Campos nos emociona, y su elegía nos arranca un puñado de verdades, sutilmente tamizadas, porque ya se sabe que los suspiros son aire y van al aire.

REI BERROA, *De quites y querencias, Antojología de poemas y poéticas (1974-2014)*, Santo Domingo, Editora Nacional, 2014, 555 pp.

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH
Universidad de León

Bajo un título que en principio podría hacer pensar, por el léxico empleado en él, que en esta amplia selección poética se agrupan composiciones mayormente taurinas, aunque ninguna hay de este tipo en el volumen, el filólogo y poeta dominicano Rei Berroa ha especificado que la obra de referencia es una *Antojología de poemas y poéticas*. Para confeccionarla escogió textos suyos escritos a lo largo de cuatro décadas, las comprendidas desde 1974 a 2014. Y las acompañó de prólogos que antecedieron a sus libros, así como de diversos puntos de vista teóricos que fue sustentando en cada etapa de su trayectoria literaria.

El empleo del neologismo «antojología», en vez del rutinario «antología», resta solemnidad a los criterios practicados en el proceso de selección, rebajando irónicamente las pretensiones cualitativas de tantos autores que dicen haber seleccionado sus versos más excelentes, connotando, en presunción solapada, que son los más imperecederos. Pero al denominar «antojología» a la tarea seleccionadora, y a los frutos que se siguen de

ella, Rei Berroa envía el mensaje de quitarse importancia a sí mismo y a su obra, importancia vana, se entiende, actitud que resulta muy saludable en cualquier miembro del gremio poético, e igualmente saludable para sus lectores.

Tan útil como atípico es juntar textos poéticos y poéticas en un mismo volumen, recalcando Berroa que en este hecho no se demuestra artificiosidad gratuita alguna. Tales poéticas, en ocasiones desplegadas como ensayos, y ensayos bien jugosos en ideas y admirablemente escritos, abren y cierran el volumen. Tampoco resulta frecuente que la selección de textos se ordene de manera cronológica inversa. Hemos asistido al procedimiento otras veces, pero no justificándolo de manera tan meridiana y cabal como lo ha hecho este poeta. El autor dominicano reivindica no comenzar seleccionando textos de sus libros más pretéritos, sino que la selección empiece por sus creaciones recientes publicadas, y por los inéditos actuales que apuntan a rumbos hacia los que puede tender su obra. Eso debiera ser lo que más intere-

sase de sus versos, no tanto los caminos que condujeron a ellos, que es lo que propicia el orden lógico de la sucesión cronológica.

Rei Berroa es el responsable de la elección de los materiales poéticos y discursivos que figuran en *De quites y querencias*, materiales en ocasiones corregidos y aumentados, puesto que no consta editor al que se atribuya esta tarea filológica, sobre la cual se vierten varias ironías en este volumen. A modo de muestras de ese proceder aduciré algunas. Acerca de los [censurados versos] que rescata para *Libro de los fragmentos y otros poemas*, leemos una nota donde se dice que se recuperan determinados versos «a escondidas del censor y gracias a gestiones del cajista» (p. 472). En el conjunto *Otridades: lámpara de los encuentros*, se reproduce un poema que habría cambiado de título y, en vez de esclarecerse la causa, o simplemente señalar este hecho, se exhibe una irónica burla de los eruditos que en nota pretenden demostrar su sapiencia, porque si alguien conoce el motivo de tal modificación es el que la ha llevado a cabo, es decir Rei Berroa. Y en cambio el poeta se camufla como editor para decir: «No sabemos las razones de este cambio [Nota de los editores]» (p. 321).

Tan novelesca manera de referirse al menester de editor proyecta las esperables sombras de duda acerca del implícito pacto de referencialidad objetiva que se presupone entre quien edita un texto y el destinatario. Pero dicho pacto se desbarata de modo parecido al practicado por Max Aub mediante su «poética de lo

falso», la cual ponía en solfa el discurso científico remedándolo paródicamente. Aux parodiaba también la prestigiosa búsqueda y hallazgo de poemas de otras épocas y culturas, elaborando él mismo las composiciones que ofrecía como fruto de sus inexistentes pesquisas. Rei Berroa me recuerda la técnica aubiana, aun cuando no haya referencias expresas a este autor a lo largo y ancho del volumen, habiéndolas de tantos otros hispánicos, desde Jorge Manrique a poetas del siglo xx, y sobre todo a Miguel Hernández, a cuyo estudio dedicó su tesis doctoral.

Pero reemprendamos el hilo de Aub, porque en el conjunto *Palomas pensajeras* y al cabo de un poema que no lleva título, se hace constar que es anónimo, y que fue «encontrado en uno de los antiguos manuscritos de la Universidad de Ronda» (p. 70). Y en esta misma obra, al término de la composición «Todo lo cura el tiempo, todo lo muda», los lectores se encuentran con que ahora se trata de otro anónimo sobre el que, con sorna degradante, se nos informa de que ha sido «[...encontrado en el trasero de una paloma disecada en el Museo Arqueológico de Esmirna, circa 700 b. C.]» (p. 104).

Este tipo de poemas y de anotaciones recuerdan, aunque no dependan del influjo directo de Aub, las técnicas ejercitadas por él. En tiempos de Max Aub no existía el artilugio de la llamada evaluación por pares. Pero en nuestros días sí, y el dominicano las parodia en una nota a un poema de un libro en ciernes, *Historias varias de fortunios e infortunios*. Acaso Aux hubiese hecho lo mismo.

Decíamos que Rei Berroa prefiere que los lectores lean primero la poesía que ha hecho últimamente, y luego la que hizo en etapas previas. Si uno lo hace así observa contrastes entre su poética más actual y la que fue forjando su trayectoria creadora durante años. Entre los contrastes muy evidentes figura el hecho de ir tendiendo hacia una poesía más concisa y reflexiva, aun cuando la reflexión nunca estuvo desligada de su sello literario, ni tampoco lo estuvo la composición de textos breves. Esta pauta más reciente se contrapone a la que en general le había caracterizado. En el pretérito, en efecto, sus poemas acostumbraban a avanzar expandiéndose, a veces a borbotones, a veces torrencialmente. Este discurrir, ajeno por lo común a configuraciones regladas, le posibilitaba poner énfasis en su extraordinaria capacidad verbal y su fluidez rítmica. Y aunque en varias oportunidades le había tentado el poema escueto, como dije, la presente opción del poema más sintético faculta a su palabra lírica ser más conceptuosa.

Resulta poco hacedero, por no decir que más bien imposible, referirse en

una reseña como ésta a los tan variados pretextos como jalonan el contenido de la poesía de Rei Berroa en el transcurso de su trayectoria literaria, los cuales están atravesados muy a menudo por una perspectiva lúdica, cuando no carnavalesca. Puestos a ser osado, uno se decantaría por subrayar la dimensión ética y moral de cuño manriqueño de su palabra poética y, por moral, próxima a los sufrientes de los poderosos y de ideales tramposos, y crítica de conductas y funcionamiento de instituciones políticas, eclesiásticas, académicas, así como de ciertas demasías tecnológicas y tecnocráticas. También es muy relevante en su pluma la vertiente erótica, a la que ha infundido acentos nuevos y variaciones inesperadas a partir de tópicos seculares (por ejemplo, el del corazón comido, en el poema «No sé dónde habré dejado el corazón», en *Palomas pensajeras*). Finalmente, y como muestra de tratamiento insólito de un asunto citaré el monólogo sobre el Alzheimer, creando una voz femenina para convertirla en narradora lírica dramática de su propia enfermedad.

LUIS ANTONIO DE VILLENA, *Imágenes en fuga de esplendor y tristeza*, Madrid, Visor, 2016, 242 pp.

JUAN CARLOS ABRIL
Universidad de Granada

Imágenes en fuga de esplendor y tristeza supone una actualización de la poesía de Luis Antonio de Villena y no es un libro más dentro de su ya extensa e intensa trayectoria, sino una cala, o profundización en un «ciclo» —por establecer algún tipo de taxonomía— que comenzó con *La prosa del mundo* (2007), continuó con *Proyecto para excavar una villa romana en el páramo* (2011), y que tiene ahora esta extraordinaria tercera entrega de la mano de las galerías inextricables e inaprensibles de internet, la realidad virtual y el mundo de la imagen, tan de ahora, tan en la retina. Además, podríamos subrayar que no se trata, en cualquier caso, de partes de un mismo volumen, sino que nos referimos a una particular discursividad que viene fraguándose desde décadas anteriores, decantándose y perfeccionándose, y que cada vez se plantea como una superación o vuelta de tuerca a un estilo muy personal. Así, la voz de Luis Antonio de Villena posee marcas que nos hablan de ciertos rasgos que la caracterizan a través de los años, y esparcidos en sus diferentes obras. Podría

LECTURA Y SIGNO, 11 (2016), pp. 127-129

haberse titulado este libro «Imágenes en fuga de esplendor y belleza», pues la belleza (en toda su latitud, sin faltar los contrapuntos), como bien titulara el autor su obra poética completa, es una de las constantes a la hora de delimitar su obra. Pero la tristeza viene señalada por el tiempo ido, esa fuga de lo que ya nunca volverá. Un canto o elegía —canto elegíaco— a la juventud, la fuerza y la plenitud vital, no solo física, sino también anímica.

Estos rasgos villenianos podrían detectarse desde libros muy tempranos, pero centrándonos en este «ciclo», diríamos que hay una indiferenciación buscada entre la poesía y la prosa, que ha ido fraguándose en las últimas décadas. El propio autor, en su ya habitual «nota al final» a sus libros, suele facilitarnos algunas indicaciones de cómo se ha desarrollado este poemario, las fechas, o algún otro elemento útil para la hermenéutica o intencionalidad que suelen ser bastante interesantes:

«Me gusta mezclar altos y bajos niveles lingüísticos y buscar un poe-

ma con versos largos y ritmos nuevos, que admitan los sonidos de quiebras y encabalgamientos y no sólo los sonidos –rimas– de cada fin versal. No hay poesía sin sonoridad y pasión, pero la estricta métrica tradicional resulta abusada y monocorde, incluso sin rimas consonantes. Busco territorios nuevos en la sonoridad versicular, aunque sé que muchos no quieren permitirlo. Pero eso nada importa» (pp. 236-237).

Podríamos decirlo nosotros de otro modo pero no mejor, ya que este aspecto sonoro que el poeta resalta, nos parece muy destacado del conjunto de la escritura villeniana. Y hablamos de escritura como un todo, una estructura en la que la prosa es un tejido donde se escancia la poesía, la frase adquiere una torsión que se adapta a la dicción, una manera de verter una prosodia –de amoldar– que se va derramando por las historias, las cláusulas de la respiración y los giros con las subsiguientes aclaraciones, los cortes y las continuaciones que son necesarios para ampliar, detallar o, en cualquier caso, resaltar algún elemento, sensación o idea que el autor quiere poner de relieve. Es sin duda este rasgo muy definidor de la particular manera de ritmar de Luis Antonio de Villena, y llama poderosamente la atención en el conjunto de su obra, también apreciable en artículos y relatos. Se pone en evidencia así la tesis de que un escritor no se divide en compartimentos estancos, sino que reparte su arte con estilo, a la manera grecolatina, y que este –el estilo– lo define hasta el punto que es el que le dicta *a posteriori*

cómo enmarcar los géneros, y no al contrario. El estilo hace el género, por tanto. El estilo como lugar de llegada, nunca como espacio de partida. La escritura como resultado y no como manifiesto de intenciones.

Dicho esto, y basten estas breves palabras como acercamiento admirativo a las más de doscientas páginas de estas *Imágenes en fuga de esplendor y tristeza*, Luis Antonio de Villena se sumerge en un particular laberinto verbal e imaginístico que mezcla culturalismo y realismo a la vez. Torrencial su expresión, abre muchos canales, navega por extraños lugares, deriva hacia donde menos se espera, nos sorprende con personajes olvidados y excéntricos (véase, por ejemplo, Carolina Otero en «Dos fotos de revista», pp. 20-21)... Los textos son, como bien reza el título del libro, «imágenes» en su mayoría, y algunos vienen convenientemente ilustrados con una foto que representa bien al personaje del que se habla o bien algún bello muchacho. La voz verbal está guiada por un «fotógrafo», que pensamos –y no es mera suposición– que en muchas ocasiones «coincide» con el propio autor de los textos... «Bueno, bastarán unas fotos» (de «Esplendor lejano», p. 16), «Vendí muy bien las fotos» (de «El basurero», p. 28), o «No pudo haber foto» (en el inicio del poema siguiente, «Acoso escolar», p. 30). La miscelánea va desde recuerdos familiares y sentimentales, «Tío Mario» (pp. 40-41) o «Papá y mamá, 1955» (pp. 124-125), hasta historias de la vida crápula madrileña o de cualquier otro lugar del mundo, como

en «Tino» (pp. 24-25). Y dice allí mismo: «Las nubes tapan la luna, la farlopa está cortada, la playa pertenece a un mal hotel y nosotros tampoco existimos» (p. 25). Con un particular énfasis en el mundo de la homosexualidad y, esta vez, de la pornografía («Pornografía», pp. 36-37, o «Jean Daniel Cadinot, pornógrafo», pp. 128-129), entre otros, y en general marginados por cualquier tipo de condición. O los retratos de personajes históricos, como «Pu Yi» (pp. 34-35), o «Felipe III, Hispaniarum Rex» (pp. 217-218), por citar solo algunos. Sin olvidar los retratos y homenajes a artistas, pintores, escritores, etc., que van trufando también estas *Imágenes en fuga de esplendor y tristeza*, no exentas de pasión y melancolía: «Edgar Lee Masters» (pp. 26-27), «Monsieur Gauguin» (pp. 42-43), «Luis Cernuda» (pp. 50-51), «Marcel» (pp. 187-188) o «Pasolini» (pp. 191-192)...

Nadie advirtió como tú, con clarividencia tanta, la peste que venía detrás, cómo el capitalismo vendía al humanismo y se desvanecía el mundo que fue nuestro, entre la muerte del pueblo y el triunfo de la avaricia y los innumerables ladrones a los que ya maldijera Pound, el fascista lúcido. Homosexual, perverso, enemigo de la infame Democracia Cristiana –tan vil– buscador de los muchachos de las barriadas pobres, con la áspera y bendita belleza de la vida, hermosos y

soeces, cómo no habrían de buscar tu fin quienes lo están deshaciendo todo? Atacabas a la Iglesia esclerótica, la rapiña de los ricos, la obtusez cretina de la partitocracia gélida [...] (ibíd.).

...entre otros, personajes e historias que llevan siempre a reflexiones sobre la miseria y la grandeza humanas, a la exaltación y a la decepción de nuestra condición, a su denuncia al fin y al cabo. De hecho, estas reflexiones vienen intercaladas en general en el conjunto de los textos, pero a veces se encarnan en un solo «texto», como en el magnífico «Poder, ambición» (pp. 38-39), donde a propósito de César y Antonio se establece una suerte de retrato diacrónico de la humanidad. Mucho podríamos, en este sentido, hablar de la particular lectura del Poder que realiza Luis Antonio de Villena en estas *Imágenes en fuga de esplendor y tristeza*, y que completan una suerte de trilogía foucaultiana, paralela a los libros que comentamos al inicio, de este «ciclo», y que van desde la prosa del mundo, la arqueología del saber, y ahora esta microfísica del poder sintetizada en cada una de las «imágenes», fotografías o no, virtuales o no, que analizan y detallan, con la grandeza de la poesía, algunos de estos aspectos.

Basten, por tanto, estas breves palabras para recomendar esta nueva entrega villeniana. Sus lectores le estamos agradecidos.

RAFAEL ALARCÓN SIERRA, *Miguel Hernández vuelve a Jaén*, Universidad de Jaén, 2015, 368 pp.

ANTONIO MORENO AYORA
IES Juan de la Cierva, Puente Genil, Córdoba

El volumen colectivo *Miguel Hernández vuelve a Jaén*, coordinado por el profesor Rafael Alarcón Sierra, cuenta con una interesante presentación en donde se explica que el libro es el resultado del seminario celebrado en la Universidad de Jaén los días 28 y 29 de octubre de 2014, dedicándose «en su 104 aniversario» y «coincidiendo con la llegada a tierras jienenses de su archivo personal y con la inauguración del museo que mostrará su legado en Quesada, el pueblo de su esposa Josefina Manresa».

El total de los artículos o conferencias que este volumen contiene se condensa en trescientas setenta páginas, atendiéndose en ellas, por parte de prestigiosos investigadores, a una extensa y muy diversificada casuística de la que dan fe, entre otras, las contribuciones respectivas de Juan Cano Ballesta («Miguel Hernández: el poeta periodista por tierras de Andalucía»), Jesús Rubio Jiménez («Homenajes artísticos a Miguel Hernández durante la posguerra»), o Carmen Alemany («En torno a *El hombre acecha*: publicación, recepción, proceso

de escritura»). Téngase en cuenta, a este respecto, lo que afirma en su presentación Manuel Porras Rosa: que el fin de este encuentro y de otros posibles ha de ser «reforzar los lazos de Jaén con el poeta, y promocionar la investigación sobre su legado y su obra» (p. 5), añadiéndose a continuación que, sin duda, la huella de Hernández en tierras jienenses «cada día se refuerza más y más», y a ello queremos contribuir con este seminario -hoy titular del libro- *Miguel Hernández vuelve a Jaén*.

Hay en el volumen cuatro artículos que vamos a denominar «externos» a la obra del poeta de Orihuela. Tratan de estudiarlo desde una perspectiva sobre todo sociológica, deteniéndose en aspectos que inciden en su vida sin conformarla decisivamente desde el punto de vista literario. El primero de ellos es el que acabamos de citar de Juan Cano Ballesta, quien adelanta que «su labor periodística durante la guerra civil es probablemente la parte peor conocida de su producción», acotándola en «una serie de artículos publicados en periódicos».

cos y revistas del frente» y recordando asimismo que «en gran parte fueron escritos y también publicados por tierras andaluzas y concretamente por tierras de Jaén». En su caso, Cano Ballesta desarrolla este planteamiento con notable claridad y sorprendentes detalles (pp. 11-28), lo que evidentemente enriquece el conocimiento de quien normalmente se ha tenido más que nada como poeta. Luego, desde la página 47 hasta la 63, hallamos la contribución que firma Francisco Escudero Galante, «el legado de Miguel Hernández en Quesada y Jaén», unas páginas donde se detallan las facetas que demuestran la vinculación del escritor con lugares jienenses y que, aun admitiendo que su estancia en ellos fue «breve, desde el 2 de marzo hasta el 19 de junio de 1937», ha dejado huella emocional y literaria en un conjunto de documentos (véase concretamente la página 51) que justifican el denominado Museo Miguel Hernández/ Josefina Manresa en el municipio de Quesada y permiten configurar «un capítulo de convergencia en la conservación y promoción de uno de los legados literarios más importantes de las letras españolas» (p. 63).

A este primer bloque -dicho sea de paso, establecido por nosotros- pertenecen igualmente las contribuciones de Jesús Rubio Jiménez y de José Carlos Rovira. Es interesante el del primero, «Homenajes artísticos a Miguel Hernández durante la posguerra», porque abunda en datos gráficos a partir de los cuales se puede desarrollar una investigación hecha para recordar «algunos homena-

jes de nuestros artistas plásticos al poeta durante la posguerra y los primeros años de la transición» (p. 298). De este modo se van aportando serigrafías, fotografías, carteles, discos, imágenes en definitiva, que fundamentan el artículo de Rubio Jiménez, quien acaba escribiendo (p. 349) que «este no es más que un ensayo de aproximación a un tema apasionante». Por fin, «Aniversarios y celebraciones: Miguel Hernández y su lenguaje conmemorativo», artículo de José Carlos Rovira, es el que cierra el volumen, si bien aquí lo adelantamos para su reseña en el bloque aludido. Lo que en él se va a indagar es la incidencia en la escritura hernandiana de diversos homenajes que fueron, en concreto, el III Centenario de la muerte de Lope de Vega (1935), el IV Centenario de la muerte de Garcilaso de la Vega (1936), el Centenario del nacimiento de Gustavo Adolfo Bécquer (1936), y la Conmemoración de los 25 años de la muerte del uruguayo Julio Herrera y Reissig (1936 también). En este sentido, las aportaciones de Hernández, en forma de textos en prosa, comentarios o poemas propios, dejan constancia literaria de su participación en tales eventos y constituyen «una creación que identifica la escritura de Miguel Hernández y la historia esencial de la literatura» (p. 367).

Continuando con nuestra clasificación, advertimos un segundo grupo de artículos que están centrados en la relación con otros escritores, lo que puede advertirse en los textos que aportan José María Balcells (pp. 29-45) y Jesucristo Riquelme (pp. 65-95). Es este último quien

deja constancia de una nutrida correspondencia epistolar al tratarla en su muy bien estructurada ponencia «Aleixandre y Hernández, cara a cara, carta a carta. Confesiones íntimas en un epistolario privado», en cuya primera línea ya se asienta la verdad de que «probablemente no trataríamos de Miguel Hernández hoy sin Vicente Aleixandre». Esta correspondencia confirma la estrecha amistad entre ambos poetas al ilustrarla a través de las 309 cartas que firma Aleixandre y que aquí sirven para trazar un mejor perfil literario de ambos escritores. También, por cierto, José María Balcells -uno de los mayores especialistas en la obra hernandiana- parte de una carta del oriolano a Bergamín para asentar los argumentos de su artículo, segundo de este volumen, «Trazos de Miguel de Unamuno en Miguel Hernández». Balcells, que reconoce en este a «un hijo de la obra intelectual unamuniana», divide su exposición en ocho epígrafes que desarrollan la aseveración precedente y que, tras su demostración en varias de las etapas líricas del poeta (como ejemplos, *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*) desemboca en la última realidad de que Hernández era «lector de Unamuno» (p. 44).

La investigación de Balcells ya contiene mucho de lo que es indagación crítica, buscando «algunas reminiscencias unamunianas en la poesía y en la prosa de Miguel Hernández». Sin embargo, son el resto de artículos que este libro contiene -y nos quedan seis por comentar- los que de modo más contundente tratan aspectos de crítica o de exé-

gesis de la creación del poeta alicantino, por lo que lo referiremos brevemente a continuación.

Uno de ellos corresponde a la autoría de Dámaso Chicharro Chamorro, original y único por querer aproximarse a lo largo de cuarenta páginas a «La obra dramática de Miguel Hernández en el contexto del teatro en verso». Solo considerando las veintitrés referencias bibliográficas en que basa su estudio apreciamos ya la profundidad del mismo. Los otros cinco artículos versarán, de una u otra forma, sobre el género lírico, que en primer lugar lo acota Carmen Alemany con su citada exposición en la que, con abundantes documentos gráficos, trata esos tres aspectos antes aludidos de «publicación, recepción, proceso de escritura» en *El hombre acecha*.

En tres poemas concretos y definitorios de la obra lírica de Hernández están basados sendos comentarios de Rafael Alarcón Sierra, Cristina Castillo Martínez y Genara Pulido Tirado. Empecemos por el primero, que se atiende en «“Sonoras manos oscuras y lucientes”»: metamorfosis hernandiana de un motivo literario y artístico», en una de cuyas iniciales líneas se hace la advertencia que posteriormente, en una extensión de veintiséis páginas, se habrá de demostrar; y es esta: «el poema es un cruce de caminos donde convergen de manera magistral los dos vectores, el vanguardista y el político, que vehiculan en el primer tercio del siglo xx un motivo de gran raigambre literaria y artística, el de «la mano». Pero si el poema «Las ma-

nos» que comentaba Alarcón Sierra correspondía a *Viento del pueblo*, lo que escoge para su explicación Cristina Castillo Martínez no es un texto, sino un conjunto de textos líricos a partir de los cuales «el poeta, para expresar su sentir, adopta recursos estilísticos, fórmulas, metros o estructuras que remiten constantemente a lo popular», y de aquí que su artículo lleve el título de «“Me llamo barro aunque Miguel me llame”: lo popular en la obra de Miguel Hernández». En tercer lugar, la concreción de Genara Pulido Tirado, como reza el propio titular («El sueño de justicia en Miguel Hernández. Sobre el poema “El hambre”») se limita igualmente a un poema. En ese texto lírico incluido en *El hombre acecha* «el centro de la cosmovisión poética es el hombre como depredador». Finalmente, y después de estos tres concretos comentarios, haremos mención del que pertenece a Julio Ángel Olivares Merino «La mirada del insomne: presencias de lo siniestro en la poesía de Miguel Hernández» (pp. 229-284). Representa este un detallado y poético análisis de versos y poemas que revalorizan la humanidad y el sentido de realismo del poeta, que entre otras actitudes exhibe «de forma gráfica y dramática esta necesidad de hallar respuesta regeneradora a la sistemática aniquilación perpetrada por la vida» (p. 235).

Se hace necesario concluir con las palabras de Alarcón Sierra, que al terminar su «Introducción» (p. 6) pondera la significación de este libro apostillando que «cualquier momento es bueno para hablar de un gran poeta, que con su obra

amplía nuestra visión del mundo, nuestra lengua y nuestro propio mundo. Miguel Hernández es ya un clásico moderno, a la vez que un poeta muy querido y popular, un mito y un símbolo de la guerra civil y de la libertad. Representa, además, un compromiso cívico, ético y estético con los humildes: por eso hoy en día es tan necesario volver a leerlo. Y a investigarlo -debemos añadir-, con la profundidad, la diversidad y el acierto con que se hace en este tan imprescindible volumen que amplía lo hasta ahora conocido y sigue trazando sendas para nuevos accesos.

Tras la lectura de este libro puede afirmarse que en sus casi cuatrocientas páginas contiene un verdadero muestrario de muchas de las preocupaciones vitales y literarias que el poeta de Orihuela llegó a manifestar. Bien lo demuestra en sus artículos el grupo de investigadores participantes en el congreso, unos de la misma Universidad de Jaén y otros procedentes de otras españolas. Porque preocupación humana y no solo literaria es intentar acercarse a aquel hombre autodidacta viéndolo en sus múltiples facetas humanas: escritor, político, periodista, filósofo o recolector de la tradición popular.

ANTOLOGÍA POÉTICA PERSONAL

Rubén Balart

Lectura y Signo, 11 (2016)

RAFAEL BALLESTEROS Y LOS VISLUMBRES DEL VELO

DE UNA TRAYECTORIA LITERARIA

Rafael Ballesteros (Málaga, 1938) es autor de una diversificada obra literaria que se ha prodigado sobre todo en poesía, pero que también se ha extendido a la narrativa y al teatro. Como filólogo cuenta asimismo con una bibliografía muy estimable, centrada especialmente en el estudio de diversos poetas españoles del siglo xx, entre ellos José Moreno Villa, Blas de Otero y Ricardo Molina. Sin embargo, la modalidad que más le identifica como escritor es la poética, siendo la veta más temprana de su pluma, y la más sostenida.

En la segunda mitad de los sesenta comenzaron las entregas poéticas del escritor malagueño, entre las que destacan, en esos años, *Las contracifras*, conjunto aparecido en 1969. Publicado el libro *Turpa* en 1972, el único que saldría en esa década, los ochenta iban a ofrecer varias comparencias editoriales, pues el poeta dio a la stampa obras que se fueron sucediendo, entre las cuales merecen resaltarse *Jacinto (Primera versión de la primera parte)* (1983), *La cava y Séptimas de Ammán*, las dos fechadas en 1984, *Numeraria* (1986) y *De Crisides a Jacinto* (1987), creación con la que culminaban sus cuatro lustros primeros de singladura lírica, recogidos y prologados por mi mismo en el volumen *Poesía (1969-1989)*, que vio la luz en Málaga en 1995.

Cuando se editó este *corpus* en el que se reunían los libros que salieron durante los sesenta y setenta, Rafael Ballesteros ya había publicado un conjuntos más, *Testamenta* (1991), que avanza en la consolidación de un ciclo nuevo en su obra. Al igual que en los ochenta, la última década del siglo sería muy nutrida en libros editados, incrementando la serie titulada *Jacinto* con dos entregas más, y con los paréntesis especificadores respectivos de *(Primera versión de la II parte)* (1997) y *(Primera versión de la III parte)* (1998). A este par de obras les antecedió el relato en prosa meditativa y con atisbos poéticos *De los poderosos* (1996) y la colección de pensamientos y aforismos que se integraron en *Fernando de Rojas acostado sobre su propia mano*, escritos en dos series, la que se imprime en 1999, y la que saldría en 2002, ya en los albores del nuevo milenio.

En 2002 iba a completarse también *Jacinto*, porque así lo señala su paréntesis informativo: *(Primera versión de la IV y última parte)*, culminándose un proyecto poético

vastísimo que se aproxima a los dos mil versos. Pero ya un año antes había dejado de exclusivizar Rafael Ballesteros su creatividad literaria en la poesía *sensu strictu*, porque en 2001 escribe el libreto de *Amor pelirrojo*, una ópera electrónica para cuatro voces solistas, un coro de voces blancas y un trío de figurantes. Una de las vertientes de su obra poética, la dialógica, reclamaba espacio propio en su escritura para plasmarse en una pieza de naturaleza teatral, y Ballesteros se lo abrió.

En 2003 publicó el poeta el conjunto lírico *Los dominios de la emoción* y en los años siguientes dedicará su pluma de manera muy intensa al relato y a la novela, como lo acreditan cinco obras que se editaron en un período de cuatro años: *La imparcialidad del viento* (2004), *Huerto místico* (2005), *Amor de mar* (2005), *Los últimos días de Thomas de Quincey* (2006), y *Cuentos americanos* (2006). Y no tardaría en aparecer una sexta entrega narrativa, *La muerte tiene la cara azul* (2009). Es éste un muy amplio relato de recreación histórica -se dilata desde 1830 a comienzos del posfranquismo- en el que su autor estuvo trabajando desde tres lustros antes, y al que se concedió en 2010 el Premio de la Crítica de Andalucía.

El libro de poemas *Nadando por el fuego* fue estampado en 2012 en una edición francesa de reducidísima tirada, y no venal, y por ende puede considerarse que esta obra no se edita hasta que se incorpora al volumen preparado por Juan José Lanz que en 2015 recoge, salvo las cuatro versiones de *Jacinto*, su *Poesía (1990-2010)*. Entre uno y otro años iba a reaparecer otra vez la vena escénica del escritor malagueño en una escritura inspirada en su *alter ego* Fernando de Rojas, y de sesgo híbrido, pero ya más decididamente teatral, como se declara en el paréntesis que sigue a su título: *Contramansedumbre (Fernando de Rojas y el Inquisidor. Poema para representar)*.

RETORNOS DEL EXTREMO

Con anterioridad a *La cava* y *Séptimas de Ammán*, creaciones publicadas respectivamente en 1984 y 1985, la escritura literaria ballesteriana había emprendido y desarrollado un proceso de hermetización continuo que se apoyaba en rupturismos múltiples, que tuvo un ápice en *Turpa* y llegó a extremarse en la entrega primera de *Jacinto*, que data de 1983. Pero desde *La cava* el poeta comenzaría un camino deconstructivo de la opacidad y fue avanzando hacia una poética cada vez menos oscura que permitiese apreciar mejor sus logros estéticos y acceder a sus meditaciones cavilosas.

Esa poética se consolida en *Testamenta*, refrendándola *Los dominios de la emoción* y *Nadando por el fuego*, libros del nuevo milenio que reflejan, desde la tensión lírica y dialógica consustanciales del autor, el equilibrio entre la sustancia biográfica, las reflexiones participadas y la exigencia literaria rigurosa. Estas vertientes se intersectan

y se dejan atisbar a los lectores mediante perfiles de vida propia que se reconocen, pensamientos e interrogaciones legibles, y trazos plásticos e imaginísticos de muy conseguido valor estético.

RETAZOS Y JIRONES DE VIDA

Sesgos vividos por el autor textual son reconocibles aquí y allá en no pocos poemas de la entera obra ballesteriana, y por supuesto en *Testamenta*, donde el entorno familiar se hace muy evidente en su diálogo con los hijos que han de heredarle su palabra transida de avatares vitales y su palabra literaria, y en el recuerdo elegíaco a los desaparecidos, a cuya remembranza volverá en páginas líricas de *Los dominios de la emoción*. Pero hay también otros desaparecidos más íntimos, sus adolescencias, y las etapas que las sucedieron hasta el momento de evocarlas.

En *De los poderosos* es innegable que repercute la experiencia de Rafael Ballesteros en las esferas del poder durante los lustros en que se dedicó a la actividad política institucional como diputado por el PSOE en el Congreso, cámara en la que fue durante varias legislaturas presidente de su comisión de cultura. Pero esa experiencia, como parece obvio, ha sido por completo transformada, travestida, sin que puedan reconocerse lugares, acontecimientos ni personas.

En *Los dominios de la emoción*, el tríptico «Sinfonía en tres tiempos. *Opus LXXIV*» se dedica expresamente a sus amigos de Barcelona a cuyo lado hubo de arrostrar la represión franquista en los acabamientos de la dictadura, toda vez que un episodio biográfico de la misma, su encarcelamiento en diciembre de 1974, se rememora y poetiza en esos versos en los que se trenza la historia personal con la colectiva de la lucha por la recuperación de la democracia. Y en *Nadando por el fuego*, y por poner un último ejemplo, cumple que apuntemos al respecto al texto inspirado en la catedral de León, ciudad en la que se demoró con complacencia más de una vez, de lo que puedo dar fe.

Y atravesando su obra la plasmación evocativa de distintas vivencias hondas en relaciones eróticas tan apasionadas como caleidoscópicas, de la ética y el desafuero en los predios de la actividad política, de la constante interrogación por el sentido de la poesía y de la suya, de la dialéctica entre lo trascendente y lo solo inmanente, y siempre el reflexivo indagar, preguntándose qué haya sido y sea vivir para él y qué suponga la muerte para el ser humano, para sí mismo y para su propia escritura.

PALABRA DE APASIONADOS SENTIDOS

De los contenidos que se cifran en la obra poética de este escritor andaluz uno diría que reflejan un nihilismo radical, aunque selectivo. Radical porque se niega que

nada se sepa de veras ni que pueda saberse con certeza alguna, resonando en ese parecer el lejanísimo *Nihil scitur* socrático, aunque socavado en su rotundidad por algunos barruntos sobre qué pueda ser la vida humana y la escritura.

Esta tesis afecta de manera muy notoria a la esfera de lo sagrado, desestimada a favor de la materia, de ahí que lo sensitivo, lo táctil, y lo palpable se erijan en el único modo de acercarse a un conocimiento menos falso y trucado de las cosas. Son lo menos incierto en un mundo incierto. En cualquier caso, la duda será siempre lo más riguroso, y por ende en la poesía ballesteriana arrecian las interrogaciones, planteándose el dicente constantes preguntas sin tregua a las que nadie responde, en flagrante contraste con esas preguntas tramposas y metafísicas de las que se concluyen falsedades en materia cosmovisionaria que se presentan como verdad pulpital, cuando no política, que ha de seguirse.

El amor se inscribe en la aventura de autoconocerse por medio de una perlúcida pasión paradójicamente distante, y de su goce apasionado cabe predicar, si bien como metáfora repristinada, que «salva» a través de la alegría y las satisfacciones placenteras disfrutadas merced a los sentidos. La pasión tiene en el eros un campo y un horizonte fértiles, aunque tampoco se libra del rasero segador que abre la puerta a la duda sobre si el hablante la defiende para agarrarse al menos a un humo ardiendo.

La consistencia de la identidad se concibe bajo mínimos, siendo un proceso inestable y continuado de forja de la misma que no superará nunca su endeblez y su nadería consustancial, amén de que en uno se comprende asimismo la madeja laberíntica de otros. El yo se va construyendo en una construcción que solo acaba con la muerte. La escritura, y la poética en concreto, no comporta ulterioridad de ningún tipo como no sea su propia evidencia textual, una evidencia que no engaña cuando se entiende como fin en sí misma. No hay una teología de la literatura, porque tampoco la hay en la vida.

Como la literatura no se trasciende a sí misma, y en modo alguno constituye una creación que «salva» a quien la crea, es una de las principales excepciones del nihilismo ballesteriano, y que nos permitió calificarlo como selectivo. Hay otras, porque el principio socrático de que nada se sabe se matizará con aquel de los epicúreos según el cual nada hay al otro lado de la realidad material. Los principios éticos que se fueron conformando a lo largo de los años escaparían también del arrasador alcance dubitativo.

LA DIFUMINACIÓN LITERARIA

Las que acabamos de sintetizar son las constataciones que, como lector, extraería a partir de las vislumbres que atisbo en los versos de Rafael Ballesteros, las cuales se

dejan entrever un tanto, y de vez en vez, no sin que el velo poético de su obra creativa las haya difuminado con los procedimientos literarios de distinto signo de los que ha ido valiéndose el escritor. Me limitaré a enunciar algunos.

Aparte del enmascaramiento que supone el hecho mismo de que el dicente poemático no sea convalidable por el autor textual, Rafael Ballesteros se sirve de personajes distintos en cuyos labios pone sus especulaciones y sus hablas. Uno es el de Jacinto, que protagoniza el gigantesco poema en sucesivas versiones que lleva su nombre. El otro es el escritor del quince Fernando de Rojas, a cuyo pensamiento atribuye el suyo propio en las dos series aforísticas tituladas *Fernando de Rojas acostado sobre su propia mano*, y en la pieza escénica *Contramansedumbre*.

Jacinto representa al joven que todo lo tiene que ir descubriendo. Rojas sería el hombre curtido que, en virtud de la experiencia y de la meditación, ya ha llegado a algunas reflexiones definitivas sobre las cosas más fundamentales. Ambos roles se conjugan en *De Crisides a Jacinto* y en *De los poderosos*, donde aparecen el filósofo anciano Crisides, y el joven Jacinto, aquél alertándole acerca de sofismas de poderes manipuladores y sobre los vaivenes del existir. Son éstos los personajes sin duda relevantes en quienes se subsumen principalmente las perspectivas ballesterianas.

Sin embargo, las voces múltiples del autor también transparecen en otros personajes en escrituras dialogadas como *Jacinto* y *Contramansedumbre*, o bien se conforman en contraste con entes amonestadores, como el anidado en una conciencia, de raíz bíblica, que vaticina la perdición del hablante, o el Satanás que, de ese mismo origen, le incita a persistir indagando más allá de un pensamiento heredado que le inculcó supuestas verdades presentadas como racionales y creencias religiosas adoctrinadas como guía conductual y trascendente.

Otro medio llamativo en la poética de Rafael Ballesteros que la identifica de tal modo que su palabra se distingue con evidencia de cualesquiera otras, consiste en sus peculiarísimos usos idiomáticos, unos usos que, si bien no impiden la intelección, sí la dificultan un tanto a la vez que la potencian en aras de crear un registro lingüístico propio reconocible. Arcaísmos del castellano conviven en su obra con neologismos, apartándose así el poeta de un habla normativa común, y no con vistas a remarcar un prurito singularizador, sino para expresar el lenguaje rebuscando sentidos no hollados en la expresividad. El nochearniego del Arcipreste resuena en el seno de la nueva palabra nocturniego, por poner una ilustración.

Pero las técnicas idiomáticas modificadoras son muy variadas, y entre ellas sobresalen y nos sorprenden hallazgos tan felices como «dudivoso», que tan bien apunta a una de las claves de su universo poético, la de la interrogación sin tregua, o la invención del verbo «manuar», que asimismo remite a ellas, al hacer referencia a

espectros de lo palpable. En ese dominio de lo táctil creará el verbo «bocarse», pues si en la entrega -acaso mejor refriega- erótica puede decirse «tócame», también puede nacer de la experiencia el decir, como en el poema «Aquella amante romántica», de *Los dominios de la emoción*, «Bócame./ Trágame...».

Una amalgama estética neorromántica, neoanguardista de cuño vallejiano, neosurrealista, y neobarroca, se da cita en la obra poética de Rafael Ballesteros. Tales registros contribuyen a crear en los lectores menos atentos y demorados una sensación de encontrarse ante páginas de una opacidad por momentos aguda y con propósito de mostrarse apenas accesible. Empero, las prácticas literarias del poeta deslizan indicios y abren vías que permiten aproximarse a las claves de su singular universo literario, un universo en el que la mente y la palabra no cesan de pretender adentrarse en lo hondo, pero desestimando consagrarse a la indagación en lo que se presume oculto. Esa es la punta del puzzle mental, lírico y de expresión que se intersecta y vislumbro en la obra literaria ballesteriana.

José María Balcells Doménech

RAFAEL BALLESTEROS

ANTOLOGÍA POÉTICA PERSONAL

De Las contracifras (1969)

Me tengo entre mi casa y la ventana
dos amores. Los dos amarillentos
(uno: dos: para dar), los dos tan lentos
que me quedo sin pies cada mañana.

Los dos tan dos que se me suma en gana
de robarle a los pies los pensamientos
que nadie comprendió. Remordimientos
del corazón. Y nada: la campana

marcando siempre su andadera al cojo.
Diente por diente di. Ojo por ojo
recibí. Y no amor ciento por uno.

Así es la vida, me dijeron. Basta
y sobre de amor. Se marchitó hasta
la rosa en el jardín inoportuno.

..

Oda a Barbastro

También existe gente allí y convive
el buen hombre con la mata, y el malo
con la hojarasca y con la hierbabuena.
Hay libros, también. Y escudillas donde

se bebe y vasos donde todo se hunde
y calles hay por donde se entrecruzan
el santo obispo con el mal tendero.
Existe el ojo, el dedo y la matanza

allí, donde el mar nunca hubo. Allí
yo, de extraña bota y de mala estrella,
de blando corazón, Barbastro mío,

roce dándole al muro y a la calle fin,
guardando en la cajita este recuerdo
que entre el cabello se quedó olvidado.

..

De Turpa (1972)

Presentación de la mano.

Tapada con el guante no es visible.
Pero actúa. E igualmente señala.

Sin pasar por Lepanto es prensil
hasta la muerte o el fallecimiento.
Si mantiene el color es que pervive;
si pierde el movimiento es cosa huesa
y blanda. Si tiene la manzana
es porque peca. (Ah, del manto granate
y de la sierpe). Sirve para el afeite, lo redondo,
el amor y la muerte.

Si es por amor
su vida, entra en la piel del árbol
y la escama. Si es de muerte, el corazón
con piel, también lo sabe. Es el
motor. Y como él, funciona por líquido
y polea. Pega, suda, silencia y amenaza.
Pero, igualmente, acerca la caricia.
Buena madre si es madre. Y padre buenamente
si tiene el sexo opuesto. Da lo mismo:
por uñas se acentúa. De huesos se incorpora
y el tacto le da pan y le da alpiste.

En Jerusalén
se abrió un domingo. Y, de repente, volvió
a abrirse sobre el turbante y la melancolía.
En puño y cero puede convertirse. La mano
es un sinfín de materiales.

..

De Séptimas de Ammán (1985)

(5-XII-1984. Petra)

No te importa, esta vez, el vacío sino la apariencia: las materias. Los aires cerrándose entre piedras bellísimas, mostradas, abiertas a la mañana.

El verde desaparecido, el azul que se evade en los desfiladeros, el negro preparando su precipitación sobre los mármoles, las losas esparcidas, las primuras del cincel.

Y tú, perdido en la belleza, ausente de ti por entre aquellos avíos perdurables, niño otra vez, tocas la armonía de los antiguos corazones. La luminaria de los grandes afanes.

- Ay, corazón, ¡qué infancia todavía!
- Ay, voluntad, ¡qué fina la materia!

..

De Numeraria (1986)

TRES

Todo misterio es tres. El álgido triángulo también. Ese adúltero también: tres picos tiene donde poner su sombra. Y el cerrado que tiene tres ángulos de cierre, igualmente es tres.

Y ¿quién tiene un sirviente en la selva si no ama? ¿Si no trocea y parte? ¿Si no mira el misterio?

Montaraces son los niños cuando van a la escuela y tiernos y solícitos cuando tienen pezón. Ay, ¿el misterio? Ah, no. El álgido triángulo otra vez.

La encina es tres. Por sus avatares, por
sus redondas verduras, por el dolor fraterno
que levanta.

Porque teniendo el lado
de la desgracia al viento, te saluda con
benevolencia. Porque es púdica
y mísera y púlpito de los pájaros
pobres: la encina es tres.

Es el ocre:
¿Ves el arte cisoria de sus lindes?
Finan las laderas y está presente.
Acaba el tono y aparece invicto. Sus
estancias paga de su propia hambre
y a la infanta ilisoria pone almagre
en su flor.

Es tres. Porque irrumpe en
parte que se torna a sí mismo.

Porque es zona de sombras, demos
gracias al tres. A su misterio
intenso y a su adulterio vano.
A la encina que lleva la humildad
entre sus broches. Y a los ocres
baldíos, sensación de lo bajo. Demos
la gratitud.

CUATRO

Lo evidente está en lo inmutable.
Es como los arcos de los aborígenes. Toques,
en la tensión, cualquier parte, la flecha
es la verdad y en el momento ése: todo es
evidente cuando es inmutable, aunque una flecha
sea y su amor esté en el movimiento.

Quieta está: es evidente. Se toca, se palpa:
Es inmutable. El arco en su conjunto y
la flecha en su tensión.
Lo inmutable: el hierro. Lo evidente: reja.
Lo inmutable: sombra. Lo evidente: celda.
Lo inmutable es cuatro. Lo evidente: más.
Lo evidente es más: lo evidente es cuatro.

Es la cifra en su esquina, es el ángulo en
justo, en menhir en su recta y en su número
entera es toda la evidencia.

Es la plenitud.

La cosa en vana.

Y los hombres que aunque ciegos ven
porque piensan, no aman lo evidente.
Lo que los aires sostienen, sí. El sueño
de los más allá, sí. Lo que es recuelo
de los altos vientos, sí: las gasas y velos
de las musulmanas.

Aquellos que baldean la realidad
con los esquemas, la vida con el
libro y el temblor con el olvido,
nos dicen sus colmillos, su pelo
hirsuto, su alevosía, sus escalos
nocturnos.

Nosotros, los asombrados,
los que dolemos, los que con el silencio
levantamos el muro: no.

Olemos

su ruindad. Oímos su ansiedad
ante lo evidente. Y sabemos: la hiena
es cuatro.

Tan evidente es su merodeo
como perecedero es su alimento. Tiene la
vacuidad del que es por siempre y aquella
insensatez del que devora. Y es inmutable,
sabadlo: como la geometría en que perdura
el cuatro.

Y mirad por último, las movibles
columnas de los atrios. Las alabardas
del acanto. La lentitud que tienen
entre sus manteos. La densidad que
dan al aire de sus bocas.

Son sumisos
mas no son alegres. Tocaban con sus dedos
grasos los filos más sollozos del espíritu.
Ríen sabiamente mas no besan, no aman
en el aire. Tienen la solvencia de los
manuscritos. Y entre la pausa y la lentitud
ocultan sus profanos.

Visten la tela
cárdena: el color de la evidencia.

Demos gracias por su ubicación ingenua.
Por su desmesurada inconsistencia.
Por su fina fragilidad.
Por su forma de levantar la garfia.

Porque también el hombre necesita
del ejemplo del no, del nunca hagas,
de lo liviano y seco, le debemos gratitud
a cifra tan penosa como es cuatro.

..

De Testamenta (1991)

Nombro heredero: Pablo, hijo segundo. El de mirada clara.

Y a ti, arrendatario furtivo
de lo último de mi corazón,
de vida liviana y álgida,
durmiente como un niño
y con la aspereza del mancebo,
la cama -indivisa en lo vario-
heredarás, como la avispa
al cielo.

Porque, ¿dónde
tocar el centro de lo todo
sino en los lechos donde el
silencio, el sueño, y el amor
(de lo difuso único)? Ay, ya
sé que el que sólo toca, no
aprende ¿pero otra forma de
aprender existe? Y ¿qué importa
el aprender? Porque ¿y qué
aprendemos? Y ¿de qué nos sirve?

Ay, si el que aprende termina
por ser mudo!

Como la avispa tiene
el aire y no conoce otra dimensión:
tú, Pablo, mi cama tienes: haz de ella
un vacío que nada signifique.

Pero

toca, palpa, husmea, haz recóndito el
hueco, orea las sabanillas que taparon
los cuerpos, ve lo que ocultamos, reanima
aquel espanto, indaga entre las pesadillas
de las bocas, ausculta el fuego ya último,
pon oído al susurro.

Mas olvida:

busca tu paso entre las llamas frías.

Igual que el lecho, es la pluma
ámbito diverso y amplio donde
junto al amor, cabe el desamparo
y la aflicción.

Allí se extiende
la desazón y la alegría: igual al
romo que llora la gacela, que al
tembloroso y solo que gime empezonado,
que lo mismo al galán que al viejo
desprovisto: pluma diversa, siempre la
misma: continua en sí, punta y cabida.

Ella da pan o láudano para
las heridas o sal para la
sed, y vinagre al que agua
quiere.

“Ven a salvarnos”,
dice el mancebillo. Y en el
espanto tiene su tinta. “Ven”,
dice la trintina, “pon la gloria
en mis manos”, y en la íntima
nube tiene pan y manteca: el
alimento inicuo. “Dame la plenitud”,
dice el languidomundo, “de Aladino
la luz” y recibe la parca materia
de acarreo.

Ay, de aquel que ruega
y llora: reciba el todo, ya recibe
parte. Aquel que gime ¿qué le pide
al mundo, a la sonanta, sino
el residuo, la gransa, la solfa,
el desatino?

Aunque recta e
inmutable, solícita al servicio
y prístina al mandato, qué indócil,
quécasquimanta, qué madre de sí, que
adusta, cuánto no donante, qué perpleja
en su frío!

Te poseo de toda guisa:
morada como la chinche
sangrosa, verde como el
retamar, negra como la corazón
de los centolles, dorada del
salto de gacela, plata argenta
como el Cuzco y las andinas nieves,
marrón viejo que es color de muerte:
igual a siempre, dando la misma calofrío.
Idéntica y temporal.

Todas de madre y padre,
amante, esposa, prima, circuncisa, napolitana
alba: Todas la misma: ciega de mi corazón,
imparpable amor, mármol de mi vida, amante
no divisa, fría, desposeída, alcuza y branquia.

Así la amo: material
y diversa: introversa
y secreta: enteca y
rutilante. Mísera y
magnífica.

Como a nuestro
más profundo la amo: el
pensamiento que fluye, el
pensamiento por entre las aguas,
la golondrina por entre las ciénagas.
¡Ay, la sorda reclámale a la muda:
no hables, corazón, cualquier muro
es oído!

..

De Los dominios de la emoción (2003)

Indagación

Para Antonio Soler

Puse la alfombra en el suelo.
Mirando al sitio.
Y pedí. Pedí.

Hice la cruz sobre la frente,
la boca, el pecho.
Y rogué.

Senté la paz entre mis piernas.
Sonreía. Sonreía. Esperando
pálido y sencillo.

Aprendí que nada era.
Que todo es trasmonte hueco,
sustancia accidental
que tras, nada.

Volví a casa. Sorteé la calle,
su desorden lineal.
También a aquellos
que me preguntaban:
¿eres tú?, ¿eres tú?

Y cuando abrí la puerta,
supe que alguien hubo
donde nadie pudo.

Y lo encontré muerto.
Su hedor agrio.
Sin gesto alguno. Exánime,
sobre el camastro donde agonizó.

..

De Nadando por el fuego (2012)

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.

Divertimiento

¡Date prisa, ven, corre! Lo nuevo emerge, está naciendo
el nonato mundo del que hablabas,
aquella vida por la que luchaste: verás el puño
internacional alzado entre las banderas venteadas
alumbrando lo nuevo, allí, allí, deprisa, ¡deprisa!

¿Correr? Ahora, ¿me pides correr?
¿Qué sabes tú de mí si me dices que corra?
Todavía puede mi corazón (ya sin pulsos
ni candelas) pero ¿estas piernas temblorosas
y añejas?

¡Aunque agonizante llegues, te salvará tanta
hermosura, ese esplendor magnífico! ¡Corre!
¡No te rindas! ¡Deprisa, deprisa!

¿Y cómo encaro tanta verdad con tanta duda?
¿Esa belleza, con tanta desnudez? ¿Con estos años
tanta lozanía? ¡¿Y tanta perfección tan inexperto?!

Homenaje a Fernando Pessoa

Con la selvática pasión con que la madre
da su pecho, arrobos y embelecos a aquel
que le rompió el bocel esencial de su cuerpo;
con el desprecio de los dioses latinos para con
las ofrendas de las púberes canéforas o del copero
impávido que creía en el amor; con la insolencia
y la impiedad con que la sogá torva
alzaba de la tierra hacia la muerte
al terco islámico que bebió en dos ríos,
con la gonía con que la Magdalena seguía al Cristo
por las escombreras y los cenizales tras las patas
del borrico que no sabía de fintas elegantes
ni relinchos:

Lucho por despojarme,
por dejar de ser yo absolutamente,
por librarme de esta desazón de sentirme
dentro de una parte,
de saberme tan parcial, tan subjuntivo.

Para Jas y JanHayden

Antes de ser yo por completo
(porque sólo al final
es uno totalmente
el que de verdad era)
en el río me miro preguntando
por aquel que ahora soy:

¿de quién será ese rostro
que entre las aguas veo
que ya tiene la forma
de la palabra tierra?

..

De Contramesura (inédito)

Memoriales.1

Juan.

Miro sus ojos quietos, su perfil
luminoso que emerge del pretil,
la mano con su libro, el frenesí
por tener luz, y aquel mirar sutil

de decoro y saber que nos propuso:
el sol mejor que el oro, y mejor mudo
que confusa boca ¡Qué amor mantuvo
por su labio, qué levantado puso

lo sobrio en el vivir, la pulcritud,
el rastro del perfume! Dijo: ¡tu
conciencia es más que el mundo en plenitud!

Sentimos un temblor en lo impreciso,
la mar cambió lo inverso de su sino,
y volvió a casa, ardoroso y magnífico.

Memoriales.2

Francisco.

Incluían el luto en el brebaje
cuando fueron dos sombras bajo el quicio.
En el vidrio azulino el sacrificio
portaba los billetes del viaje.

Llevaban el soturno en su equipaje,
también la muerte, el vacío precipicio
que da en la nada, el saldo y beneficio
con que el humano paga su peaje.

Su labor primordial, terca y sutil
como un encaje, es propiciar la ida
del que se quiere ir, placer en vilo

de aquel que quiere muerte y tiene vida.
Tomó la copa y la bebió tranquilo.
Y dijo: "es un triunfo sobre mí"

Memoriales.3

Queta.

¿Y ése? Se evaporó. ¿Y aquél? Ya tuvo
su tiempo y lo pasó. ¿Y aquélla? Siento
que ella sí duele, así como por dentro
del corazón fuera el vacío. Sufro

por ella más allá de mí. Mantuvo
sobriedad y belleza hasta su término.
Su sudor llevo en la mano. Ay, sí, pruebo
a olvidarla y entonces no soy mí: uso

dedos y tenedor a sus maneras, pongo
la carne donde ella la puso, cimbro
el árbol que nos dio la sombra. Si limpio

mi lágrima, otra lloro de carbón.
De aquella mar, sólo los sorbos. Plomo
llevo en el vuelo y asolado el corazón.

..

De Jardín de poco (inédito)

“También yo alguna vez crearé la belleza”

Ossip Mandelstam.

51

Si levanto con fulgor e inocencia la piedra de la
suburbia tierra original y mundana donde está
la grandeza del espacio recóndito, o me llevo
a la mar, a su orilla indecisa y sencilla donde la
espuma muerde su bucle resurrecto, si a la encina
a su sombra toda mi infancia intacta me asola el
corazón, y en la banca de luz de ese jardín de poco
donde el aire estaciona su ímpetu animal, pongo
mi vida, quizá, tal vez, también yo alguna vez
crearé la belleza.

Muñes de ser yo ^{de repente}
por dentro
(porque sólo al final
Es ~~el~~ ^{el} ~~que~~ ^{que}
se me ~~está~~ ^{está} ~~viendo~~ ^{viendo}
el que de verdad ^{es} ~~es~~)
en las ^{clases} ~~clases~~ me ~~vi~~ ^{vi} ~~to~~ ^{to}
se ~~gu~~ ^{gu} ~~ando~~ ^{ando}

~~porque~~
por aquel que ahora soy.
¿Se ~~pi~~ ^{se} ~~en~~ ^{en} ~~te~~ ^{te} ~~ve~~ ^{ve} ~~o~~ ^o ~~no~~ ^{no}
que entre las ~~clases~~ ^{clases} ~~me~~ ^{me} ~~ve~~ ^{ve} ~~o~~ ^o
que ~~ya~~ ^{ya} ~~la~~ ^{la} ~~forma~~ ^{forma}
que ya ~~tiene~~ ^{tiene} ~~la~~ ^{la} ~~forma~~ ^{forma}
de la palabra ~~ya~~ ^{ya} ~~no~~ ^{no} ?

Rubén Balboa

LECTURA Y SIGNO

REVISTA DE LITERATURA

Vol. 11 - 2016

Índice

CRÉDITOS	6
AGRADECIMIENTOS	7
REVISTAS DE INTERCAMBIO	8
ARTÍCULOS	
MARÍA TERESA DEL PRÉSTAMO LANDÍN, Reescrituras decimonónicas del siglo xv español: el Suspiro del Moro en la narrativa de Manuel Fernández y González	11
MARÍA TERESA SANTA MARÍA FERNÁNDEZ, El santo oficio de Unamuno en el teatro de José Bergamín	27
MONOGRÁFICO. ANIMALES LITERARIOS (II)	
Presentación al <i>Monográfico</i> . MARÍA LUZDIVINA CUESTA TORRE, Los animales en la literatura (segunda parte).	45
RAMÓN TORNÉ TEIXIDÓ, Aportaciones y notas sobre la difusión de la épica animalesca en manuscritos de la <i>Batracomiomaquia</i> hasta el siglo xvi	47
KAROLINA ZYGMUNT, El descubrimiento de la fauna exótica en los relatos de viajes: de las descripciones medievales a las imitaciones en la novela histórica contemporánea.	59
FRANCISCO GONZÁLEZ GARCÍA, Nuevos bestiarios en la literatura española contemporánea.	83

RESEÑAS

- JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH, Marga Clark, María Elena Martínez Abascal, Mariana Colomer, *El ángel, la musa y el duende: tres voces poéticas*. Valentí Gómez, Oliver, coord., Barcelona, Residència d'investigadors CSIC-Generalitat de Catalunya, 2015, 49 pp.; Y Mariana Colomer, *La indigente*, Madrid, Huerga y Fierro, 2016, 52 pp. 97
- MARÍA ELENA RODRÍGUEZ VENTURA, José Corredor-Matheos, *Corredor de fondo. Memorias*. Barcelona, Tusquets, 2016, 541 pp. 101
- JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH, Alejandro Duque Amusco, *Donde rompe la noche*, Calle del Aire 133, Sevilla, Renacimiento, 2015 (segunda edición ampliada y definitiva), 83 pp. 107
- JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH, Hernán Núñez de Toledo, *Glosa sobre las «Trezientas» del famoso poeta Juan de Mena*, edición crítica y estudio de Julian Weiss y Antonio Cortijo Ocaña, Madrid, Ediciones Polifemo, 2015, 1258 pp. 111
- JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH, Enric Mallorquí-Ruscalleda y Sandra Pérez Preciado, Coordinación, edición e introducción, *La Kloakada. Neovanguardia latinoamericana de los 80*, Zaragoza, Pórtico, 2015, 282 pp. 115
- JUAN CARLOS ABRIL, Marco Antonio Campos, *De lo poco de vida*, Madrid, Visor (colección Palabra de honor), 2016, 96 pp. 119
- JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH, Rei Berroa, *De quites y querencias. Antojología de poemas y poéticas (1974-2014)*, Santo Domingo, Editorial Nacional, 2014, 555 pp. 123
- JUAN CARLOS ABRIL, Luis Antonio de Villena, *Imágenes en fuga de esplendor y tristeza*, Madrid, Visor, 2016, 242 pp. 127
- ANTONIO MORENO AYORA, Rafael Alarcón Sierra, *Miguel Hernández vuelve a Jaén*, Universidad de Jaén, 2015, 368 pp. 131
- ANTOLOGÍA POÉTICA PERSONAL 135
- JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH, Rafael Ballesteros y los vislumbres del velo III
- RAFAEL BALLESTEROS, Antología poética personal. IX