UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Española II
(Literatura Española)

JUEGOS METALITERARIOS E IMAGINACIÓN EN LA OBRA DE ÁLVARO CUNQUEIRO

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Massimilla Pialorsi

Bajo la dirección de los doctores

Epícteto Díaz Navarro
Teresa Jiménez Calvente

Madrid, 2013

© Massimilla Pialorsi, 2013

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española II

(Literatura Española)

Massimilla Pialorsi

JUEGOS METALITERARIOS E IMAGINACIÓN EN LA OBRA DE ÁLVARO CUNQUEIRO

(Tesis Doctoral)

Directores: Dr. Epicteto Díaz Navarro (UCM) y

Dra. Teresa Jiménez Calvente (UAH)

Madrid, 2013

Ai miei genitori, Felice e Maria Rosa, a mia sorella, Evelin, e al mio fidanzato, Jason.

SUMARIO

PRÓLOGO ---------- 17

CAPÍTULO 1:
1.1. BIOGRAFÍA LITERARIA DEL AUTOR---------- 25

CAPÍTULO 2:
2.1. ESBOZO PARA UNA TEORÍA LITERARIA DE LA IRONÍA MODERNA Y DEL HUMOR MODERNO---------- 51
2.1.1. El círculo de Jena y la ironía romántica (finales del siglo XVIII y albores del XIX)---------- 54
2.1.2. Los conceptos de humor, ironía y comicidad vistos por Schopenhauer, Kierkegaard, Baudelaire, Bergson y las Vanguardias Históricas con Pirandello y Gómez de la Serna (siglo XIX y principio del XX)---------- 66
2.1.3. La ironía en el panorama de las escuelas literarias contemporáneas---------- 86
2.1.3.1. La Nueva Crítica angloamericana y los Neoaristotélicos de Chicago: Brooks, Frye, Booth y Muecke------ 86
2.1.3.2. El Marxismo: Lukács---------- 98

2.1.3.3. El Postestructuralismo:
de Man y Culler---------- 101
2.2. EL MODERNO DEBATE SOBRE LA PARODIA (SIGLO XX)----- 108
2.2.1. La parodia en Tinianov y Bajtín---------- 109
2.2.2. Del concepto bajtiniano de dialogismo a
los de intertextualidad, intertexto,
hipertextualidad y transducción literaria:
Kristeva, Barthes, Genette y Dolezel-------- 115
2.2.3. La parodia en la postmodernidad: Rose y
Hutcheon---------- 125

CAPÍTULO 3:
3.1. EL IDEALISMO CUNQUEIRIANO---------- 129
3.1.1. Álvaro Cunqueiro, de oficio mitógrafo------- 129
3.1.2. La imaginación productiva y el problema
de la inmensa impropiedad de la poesía:
la teleología del arte al trasluz de la
esencia, *Dartstellung*, del lenguaje--------- 137
3.2. LA REFLEXIÓN CUNQUEIRIANA SOBRE EL HECHO
LITERARIO: LA PARODIA DE LA NOVELA REALISTA------- 152
3.2.1. ¿Qué es una novela para Cunqueiro?--------- 152
3.2.1.1. La semántica metaliteraria
del autor---------- 159
3.3. LA ESTÉTICA DE CUNQUEIRO---------- 169
3.3.1. Lo maravilloso y el realismo mágico-------- 169
3.3.2. El realismo grotesco---------- 185
3.3.3. El esteticismo---------- 192

CAPÍTULO 4:

4.1. *FLORES DEL AÑO MIL Y PICO DE AVE*---------- 200

4.1.1. Los comienzos neorrománticos de Álvaro Cunqueiro---------- 200

4.1.2. *El caballero, la muerte y el diablo*: fantasía y exotismo en la reminiscencia, trufada con la materia artúrica, del grabado de Alberto Durero---------- 202

4.1.3. *Los siete cuentos de otoño* y el folclore celto-gallego---------- 220

4.1.4. *Balada de las damas del tiempo pasado*: el amor cortés en la versión libremente glosada y desacralizada por Álvaro Cunqueiro de la *Ballade des dames du temps jadis*----- 225

4.1.5. El mito hagiográfico de *San Gonzalo*: recreación metaliteraria de la tradición del Santo Obispo Gonzalo engastada en *A romaría de Xelmírez*---------- 248

4.1.6. *La historia del caballero Rafael (novela bizantina incompleta)*---------- 256

4.2. *MERLÍN Y FAMILIA*---------- 261

4.2.1. *Merlín e familia i outras historias* versus *Merlín y familia*---------- 261

4.2.2. La materia de Bretaña en la novela inaugural de Álvaro Cunqueiro: el profeta-adivino Merlín y la *quête* de la Edad de Oro-------- 265

4.2.3. La parodia del cuento maravilloso (artúrico y popular) en *Merlín y familia*. La influencia del cervantismo---------- 276

4.2.4. La mirada humorística y metaliteraria de Cunqueiro sobre el *Roumant du Pet au Deable* y la novela de *Pablo y Virginia*---------- 291

4.3. *LAS CRÓNICAS DEL SOCHANTRE*---------- 301
4.3.1. Estructura del relato: el pastiche de géneros y la obra dentro de la obra---------- 301
4.3.2. Cuadro de Bretaña---------- 304
4.4.2. Primera parte: "La hueste viene por el Sochantre"---------- 309
4.4.2.1. La parodia de los linajes--------- 309
4.4.2.2. La manipulación del recurso cervantino del manuscrito encontrado (el *autor implícito* y el *lector implícito*)-- 310
4.3.2.3. La vacilación entre el discurso maravilloso y el discurso fantástico. La influencia de Lord Dunsany----- 320
4.3.2.4. La parodia de la novela gótica. La visión carnavalesca de los esqueletos---------- 327
4.3.3. Segunda parte: "Las historias"---------- 331
4.3.3.1. La visión humorística de la hueste pecadora. Álvaro Cunqueiro y Luciano de Samosata---------- 331
4.3.4. Tercera parte: "Viajes y aventuras"-------- 337
4.3.4.1. El engarce de la pieza teatral de *Romeo y Julieta, famosos enamorados*337
4.3.4.1.1. El disfraz irónico del texto: el recurso barroco de la obra dentro de la obra y el contraste entre la realidad y la ficción---------- 337
4.3.4.1.2. Un ejemplo de discurso heteroglósico. El contraste entre códigos literarios: el prosaico-realista y el

lírico-modernista------- 345
4.3.4.1.3. Una puesta en escena de tintes expresionistas. Cunqueiro y el esperpento---------- 353
4.3.5. Lo fantástico: ejercicio de subversión----- 361

4.4. *LAS MOCEDADES DE ULISES*---------- 369
4.4.1. Cunqueiro y Homero---------- 369
4.4.1.2. La *Odisea* y *las mocedades*--------- 371
4.4.2. Análisis del proemio de *Las mocedades*------ 381
4.4.3. Pórtico---------- 389
4.4.3.1. Simbología del parentesco--------- 389
4.4.4. Parte primera: "Casa Real de Ítaca"-------- 397
4.4.4.1. Genealogía y bautismo. El Nombre del Padre---------- 397
4.4.4.2. Intertextualidad con las fuentes clásicas---------- 403
4.4.5. Segunda parte: "Los días y las fábulas"---- 409
4.4.5.1. La pubertad y la llamada al viaje- 409
4.4.5.2. Referencias homéricas---------- 416
4.4.6. Tercera parte: "La Nave y los compañeros"-- 418
4.4.6.1. Navegación y aventura---------- 418
4.4.6.2. Metaficción homérica---------- 422
4.4.7. Cuarta parte: "Encuentros, discursos y retratos imaginarios"---------- 424
4.4.7.1. La isla de Paros: narcisismo idealizado---------- 424
4.4.8. Final---------- 429
4.4.8.1. El retorno al Centro---------- 429

4.5. *CUANDO EL VIEJO SINBAD VUELVA A LAS ISLAS*--------- 435
4.5.1. La disgregación de la unidad narrativa de *Cuando el viejo Sinbad*: una novela dinámica que se mueve entre el modelo vanguardista y el implícito homenaje a Cervantes---------- 435
4.5.2. *Cuando el viejo Sinbad* y los relatos de viajeros y viajes maravillosos de la Edad Media---------- 440
4.5.2.1. El imaginario medieval y Oriente-- 440
4.5.2.2. El homenaje-parodia de *Las mil y una noches* y de los relatos de viaje (los *mirabilia*)---------- 447
4.5.3. El sueño de Sinbad: el mito de Prometeo---- 456
4.5.4. Los mitos del Romanticismo. El poeta de la Flor Azul---------- 458
4.5.5. El Iadid, el río de la Edad Dorada--------- 464
4.5.6. La creación estética de Sinbad. La navegación por sueños y memorias y el nacimiento de una nueva primavera----- 466
4.5.7. Amor es puro erotismo del corazón---------- 475
4.5.8. El naufragio del capitán: el choque entre la realidad y el sueño---------- 477
4.5.8.1. Influencias barrocas en el contrapunto realidad-sueño-------- 482
4.5.8.1.1. *Cuando el viejo Sinbad* frente a *Don Quijote*--- 482
4.5.8.1.2. Cunqueiro y Calderón--- 488

4.6. *UN HOMBRE QUE SE PARECÍA A ORESTES*---------- 491
4.6.1. La *Orestiada* de Esquilo y
el *Orestes* de Cunqueiro---------- 491
4.6.2. *Un hombre que se parecía a Orestes*:
un ejemplo de ironía nihilista---------- 494
4.6.3. Álvaro Cunqueiro, precursor de la novela
autorreferencial española de los años 70 y 80.
La literatura como regresión infinita.
El papel del lector en el texto---------- 498
4.6.4. El *Orestes* y trasvase de las obras áureas.
El teatro dentro del teatro---------- 503
4.6.4.1. El *Orestes* y *El retablo de las
maravillas*---------- 503
4.6.4.2. Función metadiscursiva del
Fragmento dramático imbricado.
El gran teatro del mundo---------- 507
4.6.4.3. Conciencia metaficticva del teatro
de Filón---------- 512
4.6.4.4. El narcisismo lingüístico y la parodia
de las convenciones realistas----- 514
4.6.4.5. Cunqueiro y la *mise en abyme*.
La ruptura entre la realidad
y la ficción.
El retablo de Maese Pedro--------- 518
4.6.5. Cunqueiro postmoderno. El *Orestes* y la
desmitificación de los "grandes relatos"--- 523
4.6.6. La autoconciencia de los personajes
frente al autor---------- 527
4.6.6.1. *Un hombre que se parecía a Orestes* y
Seis personajes en busca de autor- 527
4.6.6.2. Orestes y Hamlet---------- 532
4.6.6.3. Doña Inés y *Azorín*---------- 536
4.6.7. El *Orestes* y el pensamiento filosófico barroco:
el *theatrum mundi* y la vida como sueño----- 541

4.6.7.1. La disparidad entre esencia y apariencia. La identidad y el disfraz---------- 548
4.6.8. La duda y el desengaño. El sueño y el Edén- 554
4.6.9. La múltiple personalidad pirandelliana de Orestes---------- 560
4.6.10. Orestes: hombre postmoderno. La *discontinuidad* de la historia y el *pensamiento débil*---------- 569
4.6.11. La venganza y la posguerra---------- 573

4.7. *VIDA Y FUGAS DE FANTO FANTINI DELLA GHERARDESCA*--- 577
4.7.1. El hedonismo de *Vida y fugas*---------- 577
4.7.2. La revolución cultural del Renacimiento y del Humanismo---------- 586
4.7.3. La estructura de *Vida y fugas*. La parodia cunqueiriana del género historiográfico (siglos XV-XX)---------- 599
4.7.3.1. Cunqueiro, *philologus* e historiador: la biografía de un hombre del Renacimiento. Cunqueiro y Cervantes frente a los libros de caballería, con una coda sobre el discurso de Lionfante ante el Senado de Venecia---------- 599
4.7.4. La huella de *Tristram Shandy* en *Vida y Fugas* y la poligénesis entre Cunqueiro y Calvino---------- 620
4.7.5. La fuga de Fanto Fantini de la tradición caballeresca medieval. Fanto a horcajadas entre un caballero castellano del siglo XV y un *condottiero*: el paradigma de

Alejandro Magno---------- 633
4.7.5.1. El ideal caballeresco entre los siglos XII y XV---------- 633
4.7.5.2. El símbolo ascensional del rayo en el nacimiento del héroe-------- 640
4.7.5.3. Desmitificación del linaje y homenaje-parodia de la educación caballeresca---------- 644
4.7.5.4. La parodia del *fin'amors*---------- 662
4.7.6. La libertad de Fanto y el *De hominis dignitate*---------- 668
4.7.7. La vida militar del capitán Fanto Fantini en la historia de Italia del siglo XV------ 670
4.7.8. La fugas de Fanto y el neoplatonismo. La Unidad de Pico; el idealismo matemático de Pacioli, Ghika, Kafka y Borges---------- 687

4.8. *EL AÑO DEL COMETA CON LA BATALLA DE LOS CUATRO REYES*---------- 701
4.8.1. Preludios. El simbolismo del cometa y la resurrección por la Poesía---------- 701
4.8.2. La ensoñación cunqueiriana del agua: Ofelia, Melusina y el barquero Caronte/Jesús------- 709
4.8.3. Cunqueiro entre Decadentismo y Neovanguardias. La reflexión sobre el papel del artista en la sociedad y la liberación por medio de la Poesía y del Amor---------- 721
4.8.4. *El año del cometa*, una novela autogenerativa---------- 731

CAPÍTULO 5:
5. CONSIDERACIONES FINALES SOBRE "EL MUNDO ENTRE COMILLAS" DE ÁLVARO CUNQUEIRO---------- 735

APPENDIX---------- 755
Metafiction and imagination in Álvaro Cunqueiro's work- 755

BIBLIOGRAFÍA---------- 769
I.1. Bibliografías sobre Álvaro Cunqueiro--------- 769
I.2. Obras de Álvaro Cunqueiro---------- 771
I.2.1. Poesía---------- 771
I.2.2. Teatro---------- 773
I.2.3. Narrativa---------- 774
I.2.4. Recopilaciones de artículos, ensayos, discursos y cartas---------- 779
I.2.5. Obras sobre Álvaro Cunqueiro--------- 786
II.3. Otras obras citadas y consultadas---------- 830
II.4. Enlaces de páginas Web---------- 871

ÍNDICE DE AUTORES Y OBRAS---------- 881

"El mundo que tengo por mío está hecho de recuerdos y curiosidades, de curiosidad también por mis recuerdos, por las sorpresas, por las imágenes de los rostros que encontré, de los gestos y de las voces que he creído escuchar. Pienso que arrastro conmigo mucha gente antigua, a la que conozco cuando la encadeno en una fábula: Arturo, Hamlet o Ricardo Corazón de León. Muchas veces uso su nombre solamente para decir una cara de la condición humana, es decir, para crear una realidad. En ocasiones, tengo la impresión de que a ellos mismo les sorprendo al decir lo que llegué a saber de ellos, del sosiego del alma un día, de las horas de terror y de duda otro día. Pongo palabras a su lado y se hace la luz, una luz a cuya claridad van y vienen. Esta resurrección, por así llamarla ya se ve que no puede tener límites, y el retrato va del ángel al diablo, de la pureza esencial a la destrucción de la misma forma humana, cuerpo y mente. Una tarea puede ser la de buscar a su *prójimo*, que la más de las veces está muy lejos, y ello supone, en primer lugar, que yo crea en la viva realidad de la gente de la que cuento y predico" (Álvaro Cunqueiro).[1]

"Parodia, humor y distanciamiento irónico y una cierta dosis de melancolía definen la novelística cunqueiriana" (María Ángeles Müller López).[2]

[1] Á. Cunqueiro. "El mundo que tengo por mío". *FGL: Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 15 (1994), p. 83.

[2] M. Á. Müller López. *Parodia de la literatura taumatúrgica en Álvaro Cunqueiro con Merlín y familia, Las crónicas del Sochantre, Vidas y fugas de Fanto Fantini como paradigmas.* [Tesis doctoral]. [En línea]. Bern: Universität Bern, 2004, p. 122. [Ref. 5 de mayo de 2011]. Disponible en Web: http://www.stub.unibe.ch/download/eldiss/04mueller_m.pdf.

PRÓLOGO

Parece que nuestra sociedad postmoderna haya llegado a un *impasse* histórico y que se esté produciendo un *ricorso*, según la teoría de los ciclos históricos ideada por Giambattista Vico (1668-1444). En opinión de Vico (*Scienza nuova*, 1744),[3] un ciclo histórico se agota en tres eras, tras las cuales la historia se dobla sobre sí misma para empezar otra vez desde el principio. Las tres eras son la mítica o de los dioses, la heroica o de la aristocracia y la vulgar o del pueblo, que corresponden respectivamente a tres tipos de *langage*. El primero es el poético o metafórico, donde la palabra evoca la cosa como una especie de signo y donde los *mythos* se identifican con la historia y con un poder verbal sagrado. La segunda modalidad lingüística, la hierática o alegórica, tiene lugar con Platón y con el pasaje del mito al *Logos*, cuando las palabras se separan de las cosas para reemplazarla con el pensamiento, a saber, con un razonamiento lógico que explica lo real exterior. El tercer tipo de lenguaje es el vulgar o descriptivo, que se integra en pie de igualdad en la lengua literaria a partir del interés de los humanistas por la Historia. La búsqueda de la noción de "verdad" del Renacimiento y de la Reforma, cuya máxima expresión la alcanza el ideario de la Ilustración en el siglo XVIII, es

[3] *Vid*. VV. AA. "Giambattista Vico". *Standford Encyclopedia of Philosophy*. [En línea]. [Ref. 06 de enero de 2013]. Disponible en Web: http://plato.stanford.edu/entries/vico/ y también N. Frye. *El gran código*. Barcelona: Gedisa, 1988, pp. 29-33.

el germen de la modernidad de nuestra sociedad, que desde el Romanticismo está asistiendo al gradual fenecimiento de sus señas de identidad para dar paso a la disgregación y deriva postmodernas de la estructura de la personalidad y de la sociedad.

En respuesta al actual desgaste del lenguaje mimético se sitúa el mundo mítico-poético, a medida del hombre y de sus sueños, que Álvaro Cunqueiro (Mondoñedo, 1911-Lugo, 1981) brinda en su narrativa breve y en su novelística. De hecho, la producción literaria de Cunqueiro no se propone describir la realidad exterior al ser humano, más bien como afirma el autor,

> a uno le pagan por escribir, lo que está bien, pues distrae a quien lo lee. Hay también los escritores que retratan la vida que pasa, y los que quieren cambiarla, y también hacer un mundo nuevo. Yo no soy de esos. Cambiar algo las almas dándoles algunos nuevos sueños, una nueva mirada, ya sería otra cuestión.[4]

La poética de los sueños del hombre del siglo XX es, en definitiva, lo que plantea la literatura cunqueiriana, y es también lo que me propongo analizar desde diferentes puntos de vista en estas páginas. Puedo decir que el camino de mi Tesis ha sido largo y tortuoso y que, si bien no es un escrito *ex novo*, porque germinó en un trabajo de final de carrera redactado aquí en Madrid, presentado después en la Universitá degli Studi di Bologna (2004) y que se convirtió más tarde en la tesina del DEA (Diploma de Estudios Avanzados) (2007) de la Universidad Complutense de Madrid, es el fruto de los últimos cinco años dedicados enteramente a Álvaro Cunqueiro. El resultado de esta investigación es lo que aquí ofrezco como Tesis Doctoral, consciente, por supuesto, de no ser exhaustiva en la valoración de la poética y de la narrativa del autor. Ello se echa de ver en

[4] Á. Cunqueiro. "El mundo que tengo por mío", *op. cit.*, p. 84.

cuanto se conozca a Cunqueiro y su dominio del código literario universal, que el autor emplea para construir sus obras.

Justamente la búsqueda y el deslinde del canon universal presente en la narrativa de aprendizaje y en las siete novelas cunqueirianas son el punto de partida de mi investigación, que pretende enjuiciar algunas de las obras maestras del mindoniense para sacar a luz su poética antirrealista, incardinada en el uso hierático y simbólico del lenguaje, y en la firme creencia de que toda escritura no está hecha *ex profeso* y a expensas del poder de imaginación del artista. El mundo al que nos asomamos al leer las obras del mindoniense es un universo maravilloso, donde Cunqueiro nos sorprende encadenando en una fábula personajes literarios, históricos o, simplemente, inventados, para mostrar una cara de la condición humana y para crear, por ende, una realidad más veraz de la que predica el lenguaje realista, que describe un orden natural supuestamente objetivo.

Esto es el telón de fondo de mi investigación, cuyo planteamiento metodológico se basa fundamentalmente en la ironía, en el humor y en la parodia, porque a través de estas modalidades, típicas del siglo XX, se accede al relativismo y al distanciamiento socrático necesarios para interpretar los juegos metaliterarios de Álvaro Cunqueiro. La verdad está en lo múltiple, en lo heterogéneo, en lo incongruente y en la subversión del sentido unívoco de lo real; por lo tanto, nuestro escritor emplea estas mismas modalidades artísticas para imbricar en su narrativa el canon ya sea en forma de homenaje, o bien de parodia carnavalesca, y para enriquecer su poética de los contrastes: entre la realidad y la ficción y entre la realidad y el sueño.

El esbozo de una serie de teorías literarias modernas acerca de la ironía, del humor y de la parodia equivale al capítulo segundo de mi Disertación. El capítulo primero trata de la biografía de Álvaro Cunqueiro, que he escrito con la vista puesta en sus amistades literarias y en su formación artística. El capítulo que sigue, que como ya he dicho concierne a las teorías literarias que luego aplico a la novelística cunqueiriana, arranca, naturalmente, con el círculo romántico de Jena para continuar con las fervientes discusiones del siglo XIX y principio del XX, que abrazan las reflexiones sobre los móviles de la hilaridad y comicidad humanas de Arthur Schopenhauer y Herni Bergson, las consideraciones más sombrías y metafísicas de Sören Kierkegaard y Charles Baudelaire y, por último, el ludismo y la intrascendencia del arte de las Vanguardias Históricas. Mi recorrido continúa con el relevo del humorismo de parte de la figura retórica de la ironía, que atrae el interés de las corrientes literarias del XX y de sus mayores críticos (la Nueva Crítica angloamericana y el neoaristotelismo de Chicago con Cleanth Brooks, Northop Frye, Whayne C. Booth y Douglas C. Muecke; el Marxismo con Georg Luckács, y el Postestructuralismo con Paul de Man y Jonathan Culler), y clausura con la revitalización y renovación del concepto de parodia, a partir de la noción bajtiniana de "dialogismo", que desemboca en unas cuantas variantes ("intertextualidad" de Julia Kristeva, "intertexto" de Roland Barthes, "hipertextualidad" de Gérard Genette y "transducción literaria" de Lubomír Dolezel) hasta llegar a la definición postmoderna de parodia en términos de metaficción (Margaret Rose y Linda Hutcheon).

En el capítulo tercero señalo la poética del autor que resumo en tres puntos estelares: el idealismo de Álvaro Cunqueiro, su reflexión sobre el hecho literario y su

estética, que abarca lo maravilloso, el realismo grotesco y el culturalismo. El capítulo cuarto coincide con el comentario de texto de los primeros cuentos del gallego, publicados en su mayoría en los cuarenta, y de las siete novelas de la madurez, escritas entre 1955 y 1974 y teñidas de aquella nostalgia que tanto caracteriza a la pluma cunqueiriana, tras casi una década de silencio y de aislamiento en su ciudad natal de Mondoñedo. La producción cunqueiriana en castellano constituye el corpus novelístico estudiado. Los fragmentos textuales, a partir de ahora, serán citados mediante siglas que remiten a las obras respectivas, como ejemplifico a continuación. Por otra parte, las ediciones que manejo aparecen en la biografía, ya que aquí apunto las primeras ediciones.

1. (FL). *Flores del año mil y pico de ave*. Barcelona, Táber, 1968.
2. (MER). *Merlín y familia*. Barcelona: Alfredo Herrero Romero, 1957.
3. (SOCH). *Las crónicas del Sochantre*. Barcelona: Alfredo Herrero Romero, 1959 [Premio Nacional de la Crítica 1960].
4. (UL). *Las mocedades de Ulises*. Barcelona: Argos, 1960.
5. (SIN). *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*. Barcelona: Argos, 1962.
6. (OR). *Un hombre que se parecía a Orestes*. Barcelona: Destino, 1969 [Premio Eugenio Nadal 1969].
7. (FAN). *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*. Barcelona: Destino, 1972.
8. (COM). *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*. Barcelona: Destino, 1974.

El último capítulo, el quinto, es el de las consideraciones finales sobre lo que defino "el mundo entre comillas" de Álvaro Cunqueiro, porque, en mi opinión, la mayor riqueza de la narrativa del gallego es precisamente su intertextualidad, esto es, el empleo de la tradición de la cual destilan, paradójicamente, unas reflexiones muy modernas y que incluso adelantan las tendencias postmodernas.

Al fin, los agradecimientos a los que me han ayudado a llegar hasta aquí requieren un lugar especial en este trabajo: mis primeras palabras de gratitud van dirigidas al Dr. Epicteto Díaz Navarro, director de mi Tesis Doctoral, quien me ha animado en todo momento, en especial, en los intervalos de desazón y estancamiento, que no han sido pocos. Al mismo tiempo, le agradezco sus correcciones y sus fundamentales e interesantes sugerencias que han guiado mi camino investigativo. Por supuesto, siempre al Dr. Epicteto Díaz Navarro se dirige mi más sincero agradecimiento por pensar y llevar a cabo la colaboración con la Dra. Teresa Jiménez Calvente. Si bien la Dra. Teresa Jiménez Calvente se incorporó más tarde a la dirección de la Tesis, su entusiasmo y sus amplios conocimientos han borrado las distancias temporales, contribuyendo generosamente a la investigación. Nuevamente a la Dra. Teresa Jiménez Calvente he de mostrar mi agradecimiento por sus consejos estilísticos, que han mejorado sumamente la lectura y la comprensión del texto.

Del mismo modo quiero expresar un especial agradecimiento al Pr. Emérito Abraham Martín Maestro del Pino, quien me hizo leer por primera vez a Álvaro Cunqueiro, y quien desde hace años comparte conmigo sus brillantes conocimientos, que han ampliado y enriquecido mis perspectivas sobre el autor y su acervo de fuentes literarias.

También quiero dar las gracias a todos los participantes del congreso “Mil e un Cunqueiros”, quienes convirtieron el congreso del primer centenario de Álvaro Cunqueiro en una experiencia absolutamente enriquecedora.

Además, no sería justo pasar por alto mi agradecimiento a la Dra. María López Aboal y a Laura Segovia Torres: juntos hemos recorrido las dificultades y las satisfacciones de la experiencia investigadora.

Por último, brindo mi más sentida gratitud a mi familia y a mi novio Jason Lewis por confiar en mí, por darme aliento en todo momento y por estar a mi lado día a día en esta empresa, a pesar de la distancia.

CAPÍTULO 1

1.1. BIOGRAFÍA LITERARIA DE ÁLVARO CUNQUEIRO

En la ciudad episcopal luguesa de Mondoñedo, "rica en pan, en aguas, […] y en latín" (MER, 206), el 22 de diciembre de 1911, nace Álvaro Patricio Cunqueiro Mora, el segundo de cinco hermanos.

La infancia de Álvaro transcurre entre clases en una modesta escuela, y entre la asistencia a las tertulias de la farmacia paterna. Las charlas con los curanderos y con la gente que pasa por la rebotica son unos recuerdos muy vivos para el pequeño Álvaro, que una vez adulto se plasmarán en *Escola de Menciñeiros e Fabula de varia xente* (1960) y *Xente de aquí y acolá* (1971).[5]

El padre Joaquín Cunqueiro Montenegro es un cambadés, aficionado cazador y zoólogo, que enseña al hijo la geografía vegetal y animal de los bosques gallegos. Según el autor, su familia paterna puede presumir del parentesco

[5] "*Escola de Menciñeiros* e *Xente de aquí e de acolá* son obras nas que facilmente se adiviña o temperán e profundo coñecemento que Álvaro tiña dos curandeiros, de toda esa xente sabedora ou padecedora de enfermidades que desfilan polas farmacias dunha cidade de Galicia rural como é Mondoñedo, maiormente nos anos en que aquilo acontece. Aínda que haxa quen crea que todo eses personajes son froito da imaxinación, algúns existiron". En X. F. Armesto Faginas. *Cunqueiro: unha biografía*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1987, p. 38. Cf. También con las declaraciones de Cunqueiro en X. L. García Canido. "Álvaro Cunqueiro, horizonte sin dueño". (Ed.) A. González. *Álvaro Cunqueiro 1911-1981*. Pontevedra: Diputación Provincial, 2003, p. 16.

con Don Ramón del Valle-Inclán que sería su tío.[6] En *Las mocedades de Ulises* se puede leer: "Según aseguró mi señor tío Don Ramón María del Valle-Inclán, que lo vio en un espejismo" (UL, 280). Desde temprana edad, Álvaro cultiva las lecturas y la narración oral, aleccionado sobre todo por su madre Pepita Mora Moirán y por su tía Pilar Mora Moirán. A esta última debe su gran devoción por Charles Dickens.[7] A los diez años, escribe su primera novela bilingüe: una novela del Oeste donde los navajos, gallegohablantes, derrotan a los blancos invasores, castellanohablantes.

En 1921, la familia se traslada a Lugo, donde Álvaro estudia bachillerato, primero, en un colegio de hermanos Maristas y, luego, en el Instituto General y Técnico, situado en el Palacio Provincial. De estos años, Cunqueiro recuerda el descubrimiento de su país a través del mapa de Galicia de Fontán, obra del XIX isabelino, y la anécdota de que, gracias a los chorizos y a las empanadas maternas que entrega al extraño bibliotecario, le es permitido leer hasta libros que no se permitían a los profesores.[8]

> En pago, deixoume ler todo. De modo que aos catorce anos eu lera xa *A cartuxa de Parma*, a Balzac… Por recomendación de aquel home tiven que ler todo Palacio Valdés, Pereda e moitas cousas máis. El era moi cervantista, lera moi ben a Cervantes, e por el fixen unha lectura completa del *Quijote*.[9]

---

[6] Doña Carmen Montenegro y Barcino, que casó con mi abuelo paterno Don Carlos Cunqueiro y Mariño de Lobeira, era hija de doña Vicenta Barcino Vicetto y de don Benito Montenegro y Saco; doña Vicenta era tía del novelista Benito Vicetto. Un libro mío que acaba de salir de la imprenta, *El caballero, la muerte y el diablo*, va dedicado a 'mis señores tíos abuelos don Ramón del Valle Inclán y don Benito Vicetto'". En Á. Cunqueiro. "Mis memorias de Don Ramón". Ibíd., p. 198.

[7] Según Álvaro Cunqueiro, su tía materna siempre le examinaba tras la lectura de *Los papeles póstumos del club Pickwick*. X. F. Armesto Faginas. *Cunqueiro: unha biografía*, *op. cit.*, p. 52.

[8] J. Soler Serrano. *A Fondo 17: Álvaro Cunqueiro*. [Vídeo]. Radio Televisión Española, 1977.

[9] X. F. Armesto Faginas. *Cunqueiro: unha biografía*, *op. cit.*, p. 57.

En la ciudad luguesa, Cunqueiro estrecha amistad con los hermanos Juan Antonio y Evaristo Correa Calderón, con Ánxel Fole -destinatario de dos poemas de *Mar ao Norde*- y con Luis Pimentel.

En 1927, en la Universidad de Santiago de Compostela, cursa por libre la carrera de Filosofía y Letras, sección de Historia, sin llegar nunca a licenciarse. Su amigo Francisco Fernández del Riego cuenta que Cunqueiro es un estudiante con intereses distintos a las disciplinas académicas y, de hecho, el autor abandona, muy temprano, las aulas para sumergirse completamente en los libros que le presta el ilustre médico y literato Domingo García Sabell a quien, más tarde, el autor dedicará *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*. Dice Cunqueiro:

> Mi verdadera universidad fueron los libros que me prestó García Sabell.[10]

Álvaro acude a las verdaderas instituciones literarias de la época, las tertulias en los cafés o en las tabernas compostelanas. Frecuenta el Café Suizo, el Café Derby y el Café El Español, donde asiste a las charlas de Ramón Gómez de la Serna, Gerardo Diego y Federico García Lorca.[11] En las tertulias conoce a su primer editor Ánxel Casal, al pintor Luis Seoane, que dibujará la portada de sus primeros dos libros de poesía, y a otros artistas como Carlos Maside, Luis Manteiga, Xosé Eiroa, Arturo Cuadrado, Aquilino Iglesias Alvariño, Santiago Montero Díaz, Manuel Colmeiro, Gonzalo Torrente Ballester, Ricardo Carballo Calero, José María Castroviejo, Francisco Fernández del Riego, Constantino Díaz…

---

[10] X. F. Armesto Faginas. *Cunqueiro: unha biografía*, *op. cit.*, p. 64.

[11] El encuentro del que se tiene más amplia noticia entre Álvaro Cunqueiro y Federico García Lorca tiene lugar en Lugo, el 22 de noviembre de 1932, en ocasión de una conferencia del granadino organizada por el Comité Local de Cooperación Intelectual. Ibíd., p. 90.

En los años veinte y treinta, el gremio de intelectuales compostelanos, al que Cunqueiro pertenece, forma la Vangarda Galega y experimenta, al igual que las Vanguardias Históricas -Futurismo, Surrealismo, etc-, la conjunción de política y literatura. El arte gallego de estos años se carga de reivindicaciones medievalistas e independentistas, constituyéndose como un momento muy importante del proceso de identidad de la región del Finisterre empezado con el *Rexordimento*. En efecto, es en la segunda mitad de la centuria del XIX cuando el interés por la historia local y regional deja oír su voz, inspirada por el movimiento romántico, a partir del cual, como nos indica Rebeca Sanmartín Bastida, "se había rescatado al pueblo como sujeto activo de la historia nacional".[12] En estos años, sintiéndose amenazados por el poder centralista, el *Rexordimento* gallego, la *Renaixença* catalana y el *Irish Literary Revival*, al alimón, ahondan en el pasado para encontrar sus raíces y una definición de nación. En especial, Galicia mira a Irlanda y sus reclamaciones regionalistas como modelo a seguir; en efecto, historiadores de la talla de Benito Vicetto (1824-1878), Antonio López Ferreiro (1837-1910), Alfredo Brañas (1859-1900) y Manuel Murgía (1833-1923) rescatan del olvido la historia regional y el substrato folclórico común que hermana Bretaña, Irlanda y Galicia.[13] Se pone en marcha, entonces, un proceso de "galleguización cultural", con el que comulgarán la generación modernista anterior a Cunqueiro -la de Vicente Risco (1884-1936), Ramón Otero Pedrayo (1888-1976), Alfonso Castelao (1886-1950), Ramón Cabanillas (1876-1959), etc- y la suya y que prevé la teorización del regionalismo gallego, empezada por Brañas y

[12] R. Sanmartín Bastida. *Imágenes de la Edad Media*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002, p. 38.
[13] Para profundizar en la historiografía gallega y en la de otras regiones de España, ibíd., pp. 62-79.

llevada a cabo por Risco; la fundación de la Real Academia Galega, RAE, de parte de Murgía, en 1906; la creación de la Irmandade da Fala, en 1916, a imagen de la irlandesa Liga Gaélica, fundada en 1893; la constitución del Seminario do Estudos Galegos, SEG, en 1923 (institución defensora de la realidad vernácula gallega, en el ámbito político, social, lingüístico y literario), y finalmente la inauguración de la famosa revista *Nós, boletín mensual da cultura galega, orgao da Sociedade "Nos"* (etapa ourensiana, 1920-1935).[14] La revista resulta de máxima importancia para la educación literaria de Cunqueiro, ya que le permite conocer a los autores del Resurgimiento de la Verde Eirín, como Standish O' Grady, Lady Augusta Gregory, Lord Dunsany, John Millington Synge, William Butler Yeats,[15] que influirán, como veremos más adelante, en la poética maravillosa, con ribetes mágico-realistas, de Álvaro Cunqueiro,[16] aficionado lector[17] además de colaborador de *Nós*.

Como apunta Armesto Faginas,[18] otras lecturas obligadas de nuestro autor y de la promoción santiagueña de aquellos años previos a la guerra civil provienen de los pensadores de la Regeneración y de los jóvenes intelectuales sucesivos a la Generación del 98, que tras la pérdida de las colonias de Ultramar (Cuba, Puerto Rico, Filipinas) abogan por la regeneración político-intelectual de España. Los

---

[14] *Nós* tiene como director literario a Vicente Risco, como director artístico, a Alfonso Castelao y, como administrador, a Ánxel Casal.
[15] Véase los números 26, 27 y 28 de *Nós* del año 1926. En *Nós*. Vigo: Galaxia, 1979, vol. II.
[16] *Vid.* p. 180.
[17] Cf. también con Á. Cunqueiro. "Aguardando *Nós*". *Nós* XI: 145 (1970), pp. 31-32.
[18] "Todos coincidíamos en valorar la generación del 98, como un segundo renacimiento de nuestras Letras. La poesía de Unamuno obtenía de nuestra parte una admiración sin reservas, […]. Cosa pareja sucedía con Valle-Inclán, pues no sólo lo valorábamos como preclaro estilista, sino también como el más interesante dramaturgo actual. Pío Baroja, nemine discrepante, era el novelista español más considerable después de Cervantes. Sin embargo, quizás fuese Ortega el escritor que más honda influencia ejercía en nosotros". En X. F. Armesto Faginas. *Cunqueiro: unha biografía*, *op. cit.*, p. 71.

regeneracionistas y los neo-regeneracionistas son los adalides de un proyecto nacional de gran envergadura que se tiñe con los colores de lo histórico, de las voces del pueblo y de la raza. Si bien Cunqueiro y el gremio compostelano no se identifican con la hegemonía castellana del Regeneracionismo, es cierto también que sobre ellos se ejerce la fascinación del paradigma del intelectual/educador de la sociedad, que figuras como Miguel de Unamuno, *Azorín*, Pío Baroja, Ortega y Gasset o Ramón Pérez de Ayala representan, en paralelo con los modernistas gallegos recién citados. Pues examinando un poco más detalladamente la tradición liberal española, con la ayuda de José Ramón González García,[19] advertimos que desde el último cuarto del siglo XIX se va afianzando la voz del intelectual en cuanto crítico de la sociedad y de la política, que desde la tribuna sobre todo de los periódicos, pero también de las obras literarias –en este caso se dirigen a un público más selecto- el artista, movido por el interés y el amor por su patria, quiere que los lectores tomen conciencia de la situación española, con el fin de revitalizarla del estancamiento y de la decadencia en el que está sumida. El agresivo imperialismo de otros estados europeos acentúa aún más la idea del fracaso nacional entre los intelectuales, que se sienten llamados a actuar, especialmente, tras la abulia de la Generación del 98. El Regeneracionismo y el Neo-regeneracionismo son, en fin, el substrato fértil sobre el cual se moverán también los movimientos independentistas regionales, a pesar de inspirarse, como hemos visto, en modelos foráneos más acordes con sus raíces y aspiraciones. En definitiva, el compromiso de Cunqueiro con Galicia, que vamos a ver de inmediato en las revistas de preguerra, se

[19] J. R. González García. "El contexto de las novelas poemáticas". *Ética y estética*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1982, pp. 39-64.

hace eco también de la corriente del pensamiento krausista, que desde la Institución Libre de Enseñanza (ILE), fundada en 1976, aboga por el papel del intelectual, eso sí proveniente de la burguesía, en la educación social y nacional, elevándolo a profesional de la cultura. Como Federico García Lorca [la *Barraca* (1932-1936)], Cunqueiro también procede de la categoría de "profesionales que encarnan por primera vez un papel social producto de un lento proceso histórico por el que un amplio sector de escritores había ido conquistando desde finales del siglo dieciocho un lugar propio en la sociedad, había ido profesionalizándose, y había terminado por justificar su ocupación al investir el arte y la reflexión, en cuanto actividades 'útiles', de una trascendente función social".[20]

La proclamación de la II República, en 1931, da savia al compromiso de los intelectuales españoles que perciben este acontecimiento como la gran esperanza de la nación y como el germen de una gran revolución cultural que culminará, en el caso gallego, con el independentismo de la región. El mismo año, Álvaro Cunqueiro participa en un mitin de la ORGA (Organización Republicana Gallega Autónoma), que se celebra en Ribadeo, e ingresa en el Partido Galeguista, en la Asociación de Escritores de Galicia y, más tarde, en las Mocedades Galeguistas. En realidad, podemos decir que la contribución literaria de nuestro escritor al proceso de independencia de Galicia empieza ya en 1930 con la fundación de la revista *Galiza* (1930-1933). Excepto por dos poemas en castellano publicados en este año, la revista está escrita enteramente en gallego y tiene entrega anual, con un total de cinco números, dados a la imprenta el 25 de junio, el Día de la Nación Gallega. En el año 1932, la revista se duplica con

[20] J. R. González García. *Ética y estética*, *op. cit.*, p. 43.

un número especial, el 4, en ocasión de la *Feria de As San Lucas*. Claudio Rodríguez Fer confirma el afán galleguista de la publicación cunqueiriana:

> Os editoriais, que hai que suponer escritos por Cunqueiro, fan explícito o posicionamento entusiasticamente galeguista do autor desde o primeiro número, datado en xullo de 1930. Nel, as esperanzas cunqueirianas sintonizan coas expectativas do fragmentado galeguismo prerrepublicano, próximo xa a reagruparse e a iniciar a estratexia autonomista.[21]

En el artículo de fondo del número 1, el autor habla de "unha Nova Edade"[22] cuyo simiente son los versos de los poetas: "¿Millor semente que os versos? Non-o hai…".[23] En el número 2, aparece un "Manifiesto" que es una afervorada proclama política. Aquí se adopta un léxico beligerante: se habla de "unhas leises, inxustas y –asoballantes"[24] y se insta a "os fillos da Galiza"[25] a una revolución, empleando palabras del combativo poema *¡En pé!* de Ramón Cabanillas. Los gallegos tiene que ponerse en pie con coraje, y levantarse del sueño "proas loiten nos mares da Vida pol-a grandeza e libertade da Mai-Terra".[26] El editorial número 3, titulado "Nos" presenta una mayor concreción del compromiso político: "*Galiza* quere ser a folla representativa, o arbre gremial da xuventude do noso pobo";[27] portavoz de la juventud gallega "as suas córes de inquietude e sensibilidade".[28] Al lado encontramos un dibujo de Bernardino Vidarte Rivas, con un puño cerrado y encadenado, símbolo del yugo de Galicia. En el número 4,

---

[21] C. Rodríguez Fer. "O nacionalismo de Álvaro Cunqueiro". *A trabe de ouro* 7 (1991), p. 84.
[22] Á. Cunqueiro. *Galiza: Mondoñedo (1930-1933)*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro, 1990.
[23] Ibíd.
[24] Ibíd.
[25] Ibíd.
[26] Ibíd.
[27] Ibíd.
[28] Ibíd.

Galiza se presenta por primera vez como "unha folla de poesía nova",[29] conjunción de cultura y política, "ben entendido que cultura y políteca, siñifican pra nos, denantes de nada, galeguidade y modernidade".[30] En las dos primeras páginas que componen el editorial, Cunqueiro hace una apasionada apología del Estatuto de Independencia como camino para la libertad y la justicia, que se votará el 28 de junio de 1936. La revista, cada vez más comprometida y menos lírica, publica prosas y poesías políticas de los más afamados galeguistas (Ramón Cabanillas, Antón Noriega Varela, Eduardo Pondal, Francisco Fernández del Riego, Ramón Villar Ponte, Xoán Vicente Viqueira, Alfonso Castelao, Ramón Suárez Picallo, Víctor Casas).

Además de las colaboraciones puntuales en *Vallibria*: *Semanario Literario Informativo*; *Resol*: *Hojilla Volandera del Pueblo*; *Yunque*: *Periódico de Vanguardia Política*; *Universitarios*: *Organismo de difusión de FUE*; *Quaderns de Poesía* y *El Pueblo Gallego*,[31] en 1933, Cunqueiro funda la *Oficiña Lírica do Este Galega,* junto a Aquilino Iglesia Alvariño y al ilustrador Bernardino Vidarte. La primera creación enteramente poética es *Papel de Color* (1933-1935), seguida de *Frol de diversos* (1935). Se trata de tarjetas de distinto color con poemas originales o traducidos que luego se envían en sobre a los amigos. Paralelamente, Aquilino Iglesia Alvariño envía, desde Villagarcía de Arousa, tarjetas poéticas bajo el rótulo de *Impresos Sentimentais*. La empresa literaria cunqueiriana vuelve a catalizar las firmas más importantes de la época (Fermín Bouza Brey, Luis Pimentel, Ricardo Carballo Calero, Francisco Fernández del

[29] Á. Cunqueiro. *Galiza… op. cit.*
[30] Ibíd.
[31] Cf. con J. Trapero Pardo. "Cuando nacía *Vallibria*". VV. AA. *Congresso Á. Cunqueiro*. Lugo: Diputación Provincial, 1991, pp. 31-38, y con I. Gómez Rivas. "As primeiras publicacións de Álvaro Cunqueiro". *Boletín galego de literatura* 4 (1990), pp. 101-111.

Riego, Vicente Risco, Alfonso Castelao, Ramón Otero Pedrayo, etc).

El mindoniense elabora su poesía según las tendencias de la época, que el autor conoce a través de las tertulias, del intercambio de libros con los amigos y por las revistas *Alfar*, *A nosa terra*, *Nós*, *Ronsel* y la *Centuria*, que difunden las proclamas y los poemas de las Vanguardias nacionales y europeas.[32] En 1932 sale a la luz *Mar ao Norde* (en la editorial Nós), poemario vanguardista, próximo al Ultraísmo y al Creacionismo, donde los poemas presentan la disposición plástica de los caligramas. En 1933, el autor publica el primer poemario surrealista de la cultura gallega, *Poema do sí e non* (en la editorial Un), con una relevante influencia de Paul Éluard.

El mismo año sale a la imprenta *Cantiga nova que se chama ribeira* (en la editorial Resol), inscrita en la corriente neo-trovadoresca, muy en boga entre la Generación del 27. En este sentido, Cunqueiro y los vanguardistas son nuevamente deudores de la pasión por los siglos medios, que despierta, con aspiraciones políticas, entre los románticos y que continúa entre los modernistas hasta salpicar el arte de principio del siglo XX. Cunqueiro se erigirá como el poeta más importante del Neopopularismo en lengua gallega, y esta es una consecuencia de la difusión y de la imitación de la lírica tradicional de parte de la centuria anterior. No podemos olvidar que en la segunda mitad del XIX, en palabras de Sanmartín Bastida, "se intensifica uno de los esfuerzos editoriales más relevantes para el conocimiento

[32] Cf. con C. A. Molina. *La revista Alfar y la prensa literaria de su época (1920-1930)*. La Coruña: Nós, 1984 y con H. García Modesto. *As revistas literarias en Galicia na Segunda República*. A Coruña: Ediciós do Castro, 1987. Las revistas periódicas son el medio de difusión principal de las nuevas tendencias. Filippo Tommaso Marinetti publica el "Manifiesto del Futurismo" en 1909 en *Le Figaro*. Unos meses después, Ramón Gómez de la Serna lo divulga en su revista *Prometeo*. En 1919, se publica el "Manifiesto Ultra" en *Grecia* y, en 1922, en *A Nosa Terra*, el manifiesto de la Vangarda Galega "Máis Alá" de Manoel Antonio y Álvaro Cebreiro.

de nuestra literatura medieval".[33] Pues Cunqueiro bebe de las fuentes medievales como lo hacen Rafael Alberti,[34] *Marinero en Tierra* (1924), y Federico García Lorca, el *Romancero Gitano* (1928). En el XIX, el acervo de publicaciones de romanceros y de cancioneros es muy amplio: se valoran sus imágenes espontáneas y originales y la frescura de sus sentimientos. Más allá de la favorable recepción de los numerosos poemarios, especialmente castellanos, que ven la luz en estos años, lo que más me interesa destacar es el interés que despiertan las cántigas galaico-portuguesas, que más tarde, calarán hondo en nuestro autor. En 1851, Pedro José Pidal publica el *Cancionero de Juan Alfonso Baena*; en 1890 ven la luz *Las cántigas del Rey Sabio* y, aún más importante, una década antes, en 1880, Ernesto Monaci y su discípulo Montelni descubren, en la biblioteca del Marqués Brancuti de Cagli, –de ahí el nombre de *Cancionero Colocci-Brancuti*- una serie de cantigas d'amigo, que van a engrosar otra colección de poemas gallego-portugueses, publicada en 1840, el *Cancionero de la Vaticana*. Para Marcelino Menéndez Pelayo este descubrimiento es excepcional en la medida en que "habla de la raíz céltica y del desconocimiento de los orígenes de estos versos, cuya producción es para el crítico más autóctona que la poesía cancioneril (sujeta a la influencia provenzal), y por ello más de su agrado".[35]

Cunqueiro recoge el legado decimonónico de los poemarios medievales, enriquecido, por otra parte, con la publicación de parte de José Joaquim Nunes en 1928 de las *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, y

[33] R. Sanmartín Bastida. *Imágenes de la Edad Media*, *op. cit.*, pp. 113-114.
[34] De Rafael Alberti, Cunqueiro dice: "Para mí el poeta mayor de esta generación es Alberti". X. F. Armesto Faginas. *Cunqueiro: unha biografía*, *op. cit.*, p. 92.
[35] R. Sanmartín Bastida. *Imágenes de la Edad Media*, *op. cit.*, p. 133.

recrea así el estilo trovadoresco y la atmósfera inocente, delicada y amorosa de la lírica primitiva:

> Amor de auga liexeira,
> muiñeira.
> Amor de auga tardeira,
> ribeira.
> Amor de auga frolida,
> cantiga.
> Amor de auga perdida,
> ña amiga.[36]

Este es un ejemplo del Neopopularismo en lengua gallega de nuestro autor, en el cual deja una profunda huella también François Villon, que Cunqueiro halaga como su verdadero maestro en el arte de trovar unos versos donde el amor y la nostalgia se funden en una cosa sola:

> Más que en los trovadores antiguos de nuestra lengua, aprendí en él a mezclar en una canción amor y melancolía. […] Yo tengo un Villon completo en lengua gallega, que me lo fui haciendo poco a poco, para mejor leer y entender a lo largo de los años.[37]

La experiencia poética del autor, tanto en la vertiente vanguardista como en la neo-trovadoresca, confluirá posteriormente en su producción novelística; de hecho, volveremos a encontrar la poderosa sombra de Villon y el legado lírico-poético del cancionero y del romancero tradicionales ora en los relatos de juventud ora en la prosa de madurez.[38]

Desgraciadamente, la bulliciosa actividad de los movimientos de las Vanguardias queda truncada por el levantamiento militar del 18 de julio de 1936. En la contienda, una parte de los intelectuales españoles

---

[36] A. Cunqueiro. *Antología poética*. Barcelona: Plaza & Janés, 1983, p. 106.
[37] Ibíd., p. 71.
[38] Véase pp. 225-248 y pp. 345-353.

liberales y vanguardistas, entre ellos Álvaro Cunqueiro, toma partido por los nacionales y confluye en la Falange Española -fundada en 1933 por José Antonio Primo de Rivera- en un proceso de interacción similar al que une, en su momento, el Futurismo con el Duce, y el Surrealismo y el Formalismo con Iósif Stalin. En palabras de José-Carlos Mainer, "el fascismo […] por su carácter irracional y violento, no es ajeno a la insolencia vanguardista, como ha demostrado la crónica de la facción 'marinettiana' del Futurismo y por más que se registre paradójicamente lo contrario –la cercanía a la propaganda comunista- en el caso ruso y hasta en una parte del italiano".[39] En efecto, la exaltación futurista del peligro, de la audacia, de la rebelión hacia la realidad, de la sublevación de las masas, del movimiento agresivo, de la belleza entendida como lucha y violencia, de la guerra *sola igiene del mondo* y del militarismo patrio compatibilizan perfectamente con la patética de *lo schiaffo e il pugno* y con el lema *credere, obbedire, combattere* de Benito Mussolini –primer ministro del Reino de Italia desde 1922 hasta 1943- con las guerras coloniales y con *le scuadre nere*.

Entre los representantes del Vanguardismo español, el primero en convertirse es Ernesto Giménez Caballero, fundador, junto a Guillermo de Torre, de la revista más importante de las Vanguardias peninsulares, *La Gaceta Literaria* (1927-1932), que divulga todos los "ismos", y que ambiciona también a la regeneración de la vida intelectual española. En 1928, Giménez Caballero viaja a la Roma fascista en la que encuentra un modelo de nación audaz, emprendedora y atlética frente a una España burguesa y estancada. Fascinado por el Duce y por los discursos de

[39] J. C. Manier. "Conversiones. Sobre la imagen del Fascismo en la novela española de la primera posguerra". (Actas reunidas y presentadas por) P. Aubert. *La novela en España (siglos XIX-XX)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2011, p. 176.

romanidad, latinismo, imperialismo de los intelectuales de la propaganda mussoliniana, estrecha amistad con los ideólogos del Fascismo italiano, sobre todo, con Curzio Malaparte del que traduce, en 1929, *L'Italie contre L'Europe* con el titulo unamuniano, *En torno al casticismo de Italia*. Inspirándose en el modelo italiano, pero buscando una fórmula fascista especificadamente hispana, Gímenez Caballero se convierte en el fundador, junto a Rafael Sánchez Mazas, del ideario de Falange Española, con libros como *Genio de España* (1932), *La nueva catolicidad* (1933), *Arte y Estado* (1935).[40]

En el caso de Cunqueiro, su adhesión al Fascismo es escéptica desde el primer momento:

> Nunca fui franquista. Fui escéptico ante él desde el primer día.[41]

Cunqueiro se convierte en noviembre de 1936, tras unos meses de acusada preocupación. De Santiago, de Lugo y de otras localidades de Galicia recibe noticias que acrecientan sus temores como el asesinato de su primer editor Ánxel Casal. Cunqueiro pertenece al sector más moderado y antimarxista del Partido Galeguista y del Nacionalismo gallego: "Álvaro Cunqueiro y Raimundo Aguiar se inclinaban por un nacionalismo totalitario, enemigo del Marxismo como contrario a las esencias tradicionales gallegas";[42] sin embargo, no se siente seguro y, alentado por su familia, que está emparentada con la jerarquía eclesiástica y ya se ha declarado a favor de los

---

[40] Cf. con M. Carbajosa y P. Carbajosa. *La corte literaria de José Antonio*. Barcelona: Crítica, 2003, pp. 52-56.
[41] R. Nicolás Rodríguez (ed.). *Entrevistas a Cunqueiro*. Vigo: Nigra, 1994, p. 252.
[42] Cf. también con la siguiente declaración: "Soy antimarxista visceral. Me sale de dentro. Es algo que va contra mis apetencias religiosas y mi concepción de la Historia". Ibíd., p. 253.

sublevados, se traslada, con la protección del sacerdote Márquez Cortiñas, a la coruñesa Santa María de Ortigueira como profesor de instituto. En la biografía *Don Álvaro Cunqueiro, juglar sombrío*, Manuel Gregorio González opina que en el caso de Cunqueiro no se produciría ningún cambio de ideario político porque, en realidad, a la concepción marxista del individuo, tomado como una cifra aislada, sin patria y sin raíces, que acude a los dictados e intereses del capital, el autor opone una idea burguesa, humanista y jerarquizada basada en el patrimonio sentimental de cada hombre y de cada pueblo, que ahonda en el idioma, en la tradición, en la tierra, en los trabajos y en las costumbres, y que está mucho más cerca de las ideas maurrianas que del progresismo de izquierdas.

> Cunqueiro, sin embargo, basa la peculiaridad de su regionalismo en el lenguaje […]. En definitiva, se trata de la lengua como emanación del paisaje, como una sublimación incorpórea de una realidad maciza, hondamente corporal y terrena, de la Patria. Pero esto sirve lo mismo para Galicia, para España o para Mondoñedo, y así nos encontramos a un Cunqueiro inaugural, falangista sobrevenido, que escribe en *Era Azul*: "Venimos con los siglos de nuestra tierra a la espada y con la tierra misma en la raíz de nuestra vida. Somos gente convicta y confesa de Hispanidad y queremos norma y pan…". Etcétera. Cuatro meses antes había escrito en *El Pueblo Gallego*: "agora que chegamos un pouco a ser galegos, xa comenzamos un pouco a ser libres".[43]

Sea como fuere, en breve, Cunqueiro, a petición de Feliciano Crespo Bello, se incorpora a la redacción del semanario *Era Azul: Guión de Falange Española y de las JONS de Ortigueira*. Debido a la facilidad de su pluma, pasa a ser director del periódico y Jefe de Prensa y Propaganda de Falange. En 1937, Jesús Suevos, que dirige *El Pueblo*

[43] M. Gregorio González. *Don Álvaro Cunqueiro, juglar sombrío*. Sevilla: Fundación Lara, 2007, pp. 41-42.

Gallego, lo llama para incorporarse a la redacción del periódico vigués. Desde Burgos y desde San Sebastián se empiezan a seguir con interés los escritos del mindoniense, y, en 1938, recibe la llamada de Juan José Pradera para incorporarse al diario donostiarra *La Voz de España*. El mismo año empieza a escribir en la revista *Vértice*, de la cual llegará a ser subdirector. *Vértice: Revista Nacional de Falange*, dirigida por Manuel Halcón, es un *magazine* de lujo, destinado a la burguesía nacional incipiente. En sus páginas escriben, entre otros, Ernesto Jiménez Caballero, Agustín de Foxá, José María Castroviejo, Francisco Fernández del Riego, Edgar Neville y Tono (Antonio Lara de Gavilán). Estos dos últimos humoristas colaboran también en *La Ametralladora*, embrión de lo que luego sería *La Codorniz* y su comicidad comprometida con la sociedad. Aquí, hablamos de un ludismo muy alejado del que practicará Cunqueiro, en rigor, de "un humorismo áspero, e incluso pesimista, que cuestiona el lugar del hombre en el mundo y su aparente consistencia".[44]

Pues bien, a lo largo de la guerra, las revistas son el vehículo político-cultural de máxima importancia. Es el caso, por ejemplo, de los suplementos literarios de novela corta de *Vértice*, "Novelas de la Victoria", donde ven la luz algunas de las mejores páginas literarias del Falangismo. A este propósito hay que recordar que, durante la guerra, la forma narrativa que más favorece la divulgación de las ideologías de ambos bandos es el cuento, debido a la escasez de medios económicos para la publicación de libros. En palabras de Epicteto Díaz Navarro y José Ramón González García, "el cuento, en su brevedad, resultaba particularmente idóneo […]. De ahí que las principales publicaciones, republicanas y "nacionalistas",

[44] E. Díaz Navarro y J. R. González García. *El cuento español en el siglo XX*. Madrid: Alianza, 2002, p. 74.

incluyeran habitualmente relatos breves y que los escritores jóvenes y consagrados- se decidieran a colaborar con diferentes grados de entusiasmo y compromiso".[45] Entre los escritores que publican en *Vértice* (Concha Espina, José María Salaverría, Tomás Borrás, Emilio Carrere, Juan Antonio de Zunzunegui, Samuel Ros, Gonzalo Torrente Ballester y Pedro Álvarez…) aparece también Álvaro Cunqueiro: en noviembre de 1939 ve la luz el cuento *La historia del caballero Rafael*, con el subtítulo de *(novela bizantina incompleta)*.

A partir de enero de 1939, todos los proyectos del grupo de San Sebastián están orientados a la entrada de las fuerzas franquistas en Madrid. Los compañeros animan a Cunqueiro a viajar a la capital, pronosticándole una brillante carrera periodística y literaria. Invitado por Manuel Halcón, el autor llega a Madrid el 29 de marzo de 1939, incorporándose a la redacción de *ABC* para la publicación del 1 de abril de 1939, día en que Franco firma el parte final de la guerra. La estancia de Cunqueiro en *ABC* es corta y termina en julio del mismo año.[46] Cunqueiro sigue como redactor de la prensa oficial en el diario *El Pueblo Gallego*, de Vigo.

En 1939, aparece incluido en la *Antología poética del alzamiento 1936-1939* de Jorge Villén y, siempre el mismo año, contribuye con un soneto circunstancial a la *Corona de sonetos en honor de José Antonio Primo de Rivera*, al lado de Gerardo Diego, Manuel Machado, Eugenio d'Ors, Eduardo Marquina, Leopoldo Panero, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, José María Pemán o Dionisio Ridruejo.

---

[45] E. Díaz Navarro y J. R. González García. *El cuento español en el siglo XX*, *op. cit.*, p. 75.

[46] Para las publicaciones de Cunqueiro en el periódico de José Ignacio Luca de Tena, véase M. Brea y X. M. Folgar de la Calle. "Álvaro Cunqueiro en *ABC*, en 1939". *FGL: Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 15 (1984), pp. 349-369.

En 1940, además de casarse con Elvira González-Seco Seoane,[47] con la que tendrá dos hijos, César, en 1941, y Álvaro, en 1944, publica *Elegías y canciones*. Se trata de poemas, originalmente escritos en gallego, de los años 1934, 1935 y 1936, que poco se inscriben en la "rehumanización de posguerra", excepto por algunos matices religiosos y existencialistas destacables, sobre todo, en la última sección "Favorable prisión de sueño".[48]

En la alta posguerra, Cunqueiro continúa su actividad periodística en la gran revista de los años 40, *Escorial*, luego en *Santo y Seña: Alerta de las Letras Españolas*, en *Fantasía* y en *Misión: Semanario del Hogar*. Como prosista, sigue con la publicación de relatos breves: en 1945, salen *Baladas de las damas del tiempo pasado* (en Alhambra) y *San Gonzalo* (en la colección "Breviarios de la vida Española" de la Editora Nacional dirigida por Laín Entralgo). Como ponen de manifiesto los títulos, el autor cultiva un tipo de narrativa a contracorriente del documentalismo testimonial fascista de las peripecias militares del soldado-narrador, de la descripción de las vivencias políticas o del belicismo regenerador y exaltado, cargado de revanchismo antirrepublicano y prosa cuartelaria. Unos ejemplos de esta novela propagandista son *Se ha ocupado el kilómetro seis. Contestación a Remaque* (1939) de Cecilio Benítez de Castro; *Madridgrado* (1939) de Francisco Camba; *Frente de Madrid* (1939) de Edgar Neville; *Chekas de Madrid. Epopeya de los caídos* (1939) de Tomás Borras; *La fiel infantería* (1943) de Rafael García Serrano o *Javier Mariño* (1943) de Gonzalo Torrente Ballester.

---

[47] De su familia política tomará varios nombres como seudónimos: Pedro Seoane, S. S(eoane) y Manuel María Seoane. Véase la lista de artículos periodístico-literarios citados en la bibliografía. *Vid.* I.2.4., pp. 765-768.

[48] Cf. con la introducción de César Antonio Molina a Á. Cunqueiro. *Antología poética*, *ed. cit.*, p. 19.

Del mismo modo, la pluma cunqueiriana queda al margen del "tremendismo existencialista", de la tendencia miserabilista, cuyos mayores exponentes son Camilo José Cela con *La familia de Pascual Duarte* (1942) y Carmen Laforet con *Nada* (1944). Y, por el contrario, se inscribe en un tipo de literatura imaginativa, culturalista y caballeresca, metida en brumas medievales, que cultiva un sector minoritario de prosistas amparados por el régimen de Franco, y que supondría el paralelo en la prosa del garcilacismo poético y las preferencias de los vates agrupados en la "juventud creadora". Algunos autores como Rafael Sánchez Mazas, Julián Ayesta y Álvaro Cunqueiro eligen un idealismo, estéticamente refinado y profundamente estetizante y mitológico con tintes "escapistas" y escépticos en comparación con la prosa bronca, propagandista o desesperanzada de la primera década de la posguerra.[49]

Como vamos a ver enseguida, las primeras novelas de Cunqueiro se publican en la década sucesiva, denominada la "generación del medio siglo" o de los "niños de la guerra", pero siempre permanecen al margen de los cánones triunfantes del realismo, que, en estos años, se centran en el objetivismo rehumanizado de los escritores del Realismo Social o "neorrealistas", aglutinados alrededor de la revista madrileña *Acento Cultural* y de la barcelonesa

[49] Cf. con lo dicho por S. Sanz Villanueva. *La novela española durante el franquismo*. Madrid: Gredos, 2010, p. 78. Cf. también con A. Martín Maestro. "La narrativa fantástica en la España de posguerra". (Ed.). Enriqueta Morillas Ventura. *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Siruela, 1991, pp. 197-209. De hecho, como consigna Abraham Martín Maestro, el relato fantástico, aunque de forma marginal y soterrada y, en ocasiones, sellado con un final racional y realista, sobrevive en la posguerra española de la mano de numerosos autores (Pío Baroja, *Azorín*, Wenceslao Fenrández Flórez, Juan Antonio de Zunzunegui, Samuel Ros, Álvaro Cunqueiro, Camilo José Cela, Alonso Zamora Vicente, Vicente Soto, Francisco Alemán Sáinz, Rafael Sánchez Ferlosio, Menardo Fraile, Ana María Matute, Alfonso Sastre, Fernando Quiñones, Carlos Edmundo de Ory, Antonio F. Molina, Juan Benet, Gonzalo Suárez, etc) a pesar de la carencia de una sólida tradición española del género.

Layre, y cuyos hitos son *Los Bravos* (1954) de Jesús Fernández Santos y *El Jarama* (1955) de Rafael Sánchez Ferlosio. Por lo menos hasta el decenio de los sesenta, con la llegada a la península de la narrativa hispanoamericana del *boom*, la crítica presta muy poco interés a la pluma fantástico-maravillosa de Cunqueiro. Esta postergación se debe también a desafortunadas circunstancias político-profesionales del autor porque si, por un lado, la desposesión del carné de periodista desde 1947 hasta 1962, daña su imagen frente al Franquismo, por otro, una vez regresado a Galicia, su pueblo no le perdona la adhesión al régimen.

El 23 de junio de 1947, la Dirección General de Prensa, al mando de Juan Aparicio, sanciona duramente a Cunqueiro con la expulsión del Registro Oficial de Periodistas. Al parecer, el autor padece numerosos problemas económicos y, según documenta Xosé Luis Franco Grande, en "Expulsión e readmisión do periodista Álvaro Cunqueiro", falsifica un vale para adquirir de la Papelera Española 1950 kilogramos de papel para luego entregar dicho cupo a Luis de Caralt, director literario de la Editorial Imperio, a cambio de 2800 pesetas.[50] A esto se añade la denuncia interpuesta al autor por M. Adalbert Laffon, agregado de prensa de la embajada francesa en España, por no cumplir con los encargos de escribir unos artículos sobre tierras galas, en concreto, un "folleto Francia y el Camino de Santiago".[51] Según los informes, en 1944, el embajador francés le adelanta 2450 pesetas para los artículos que deberían haberse publicado en *Misión*, de Manuel G. Cerezales.

A raíz de estos acontecimientos, Cunqueiro deja Madrid para regresar a Mondoñedo. Son años muy duros para el autor que, sumido en el olvido literario, en las penurias

[50] X. L. Franco Grande. "Expulsión e readimisión do periodista Álvaro Cunqueiro". *A trabe de ouro* IV: 8 (1991), p. 106.
[51] Ibíd., pp. 107-108.

económicas y en una crisis matrimonial, se mantiene a flote escribiendo: "La soledad me añade cansancio y debilidad. Escribo, escribo, escribo. […] Me encuentro confuso, torpe, desarraigado y cierto ánimo de huida que tengo, llega a imponérseme".[52] Los periódicos más importantes de Galicia, Madrid y Barcelona reciben semanalmente sus artículos; con Francisco Fernández del Riego mantiene una intensa relación epistolar; mientras otros amigos literatos le facilitan la publicación, en 1950, del poemario neotrovadorista *Dona do Corpo delgado*, donde el editor Sabino Torres Ferrer.

En 1955 se da a conocer *Merlín e familia e outras historias* (en la editorial Galaxia) y, en 1957, sale a la luz la versión castellana de *Merlín y familia* en (en la editorial AHR de Alfredo Herrero Romero). Estas son fechas de gran trascendencia para Cunqueiro. Primero, porque el autor sale de su aislamiento literario, que ha durado casi una década, renovado, reconciliado consigo mismo y distanciado ideológicamente del régimen, con la primera de siete novelas que serán también una reflexión, desde la nostalgia y el escepticismo, de su experiencia existencial. En palabras de Suso de Toro, "o que era un desterro naquela súa casa resultou unha viaxe ao centro de si, a infancia en Mondoñedo".[53]

Segundo, como afirma María Dolores Villanueva Gesteira, porque se reincorpora en el proyecto de recuperación de la lengua gallega y en la causa de la creación de un universo literario gallego, ya empezados por *Nós* y que, en los años 50, son llevados a cabo por Galaxia de Ramón Otero Pedrayo.[54] A pesar de cumplir un papel importantísimo en la

---

[52] X. F. Armesto Faginas. *Cunqueiro: unha biografía*, *op. cit.*, p. 175.
[53] X. M. de Toro Santos. "Vida e fugas de Álvaro Cunqueiro Mora". *El País.com*. [En línea]. 19 de marzo de 2010. [Ref. 8 de agosto de 2011]. Disponible en Web: http://www.elpais.com/articulo/Galicia/Vida/fugas/Alvaro/Cunqueiro/Mora/elpepuespgal/20100319elpgal_23/Tes.
[54] M. D. Villanueva Gesteira. "Álvaro Cunqueiro na órbita de Galaxia. A recuperación do escritor". [En línea]. *Preactas do Congreso "Mil e un*

regularización del gallego, un idioma que, exceptuando el *Cancioneiro de la Vaticana* y el Rexurgimiento de Rosalía de Castro, había permanecido oral durante siglos, debido a motivaciones políticas, la prosa cunqueiriana tarda en ser reconocida como una de las grandes contribuciones a la normalización del gallego.

En la lengua gallega, el autor encuentra una excepcional libertad expresiva permitiéndole esta "innovación de palabras y sintaxis variable. El castellano es una lengua solemne, uno está un poco más encorsetado, pesan más las normas. En el gallego va uno como vagabundo cantando".[55] No obstante, el idioma materno no le ofrece la repercusión pública que desearía y, entonces, opta por autotraducirse al castellano. En verdad, en lugar de autotraducción, se debería hablar de metatraducción o autorecreación, o sea, de la reelaboración de un texto diferente: no se trata de una transmisión de estructuras lingüísticas y vocabularios, conforme una dependencia jerárquica entre original y traducción, sino, como bien especifica María Ángeles Müller López, de

> simples variantes que constituyen fragmentos de un único macrotexto. Esta visión choca con la común tendencia de la crítica, que acostumbra a considerar la versión castellana como una obra cualitativamente superior. Por ello, parece más pertinente contemplar el conjunto de la materia textual, lingüística, de la primera y de la segunda versión como un único original.[56]

Más adelante tendré ocasión de profundizar en la discrepancia estructural de las dobles representaciones lingüísticas cunqueirianas, en especial *Merlín e familia*

Cunqueiros". Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2011. [Ref. 20 de octubre de 2011]. Disponible en Web: http://www.consellodacultura.org/mediateca/documento.php?id=1167.

[55] J. Soler Serrano. *A Fondo 17…*, *op. cit.*

[56] M. Á. Müller López. *Parodia de la literatura taumatúrgica en Álvaro Cunqueiro…*, *op. cit.*, p. 100.

vs. *Merlín y familia*.[57] Lo que aquí me parece importante subrayar es la necesidad de Cunqueiro de autotraducirse para alcanzar un público más amplio. El gran apoyo para esta tarea de difusión serán las editoriales catalanas de Alfredo Herrero Romero, de Destino, de Argos y de Táber que publicarán todas las novelas cunqueirianas en castellano y numerosas recopilaciones de artículos periodísticos. Estas últimas cinco saldrán en la colección *Cienpies* de Táber, dirigida por Joan Perucho, escritor que hace, en Cataluña, un tipo de literatura maravillosa paralela a la de Cunqueiro, en Galicia.

En 1956 se da a la imprenta el relato breve *El caballero, la muerte y el diablo y otras dos o tres historias* (en la editorial El Grifón) y también del mismo año es *As crónicas do Sochantre* (en la editorial Galaxia), vertida al castellano, en 1959, con el título de *Las crónicas del Sochantre* (en la editorial AHR, de Alfredo Herrero Romero) y ganadora, en 1960, del Premio Nacional de la Crítica, el primer gran reconocimiento de Cunqueiro en lengua castellana. Excepcionalmente, hay desacuerdo en la autoría de la versión española. Xosé Luis Armesto Faginas la atribuye a Francisco Fernández del Riego,[58] mientras Cunqueiro afirma haberlo hecho él: "He traducido algunas de mis obras del gallego al castellano como *Las crónicas del Sochantre*, pero del castellano al gallego no lo haré".[59]

En 1958 publica la pieza *O incerto Señor Don Hamlet, Príncipe de Dinamarca* (en la editorial Galaxia). Del mismo año es *Teatro venatorio y coquinario gallego* (en la editorial Monterrey), en colaboración con su querido amigo José María Castroviejo. El autor, más allá de una prosa de

[57] Cf. pp. 261-265. *Vid.* también las discrepancias estructurales entre *As crónicas do Sochantre* y *Las crónicas del Sochantre* y entre *Si o vello Sinbad volvese ás illas…* y *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, respectivamente, pp. 301-304 y pp. 435-437.
[58] X. F. Armesto Faginas. *Cunqueiro: unha biografía*, *op. cit.*, p. 180.
[59] P. Vázquez Cuesta. "Cunqueiro e o bilingüismo". *Nosa Terra* Extra 2 (1994), p. 13.

tipo maravilloso, se dedica también al teatro con el fin de renovar la estática actividad de las escuelas dramáticas gallegas, e inaugura la literatura del género eno-gastronómico, incluso, siendo él el primer gran gourmet de España.

En 1960 da a la imprenta su primera novela escrita directamente en castellano, *Las mocedades de Ulises* (en la editorial Argos), y una prosa etnológica de semblanzas gallegas, *Escola de menciñeiros e Fábula de varia xente* (en la editorial Galaxia).

En 1961 sale *Si o vello Sinbad volvese ás illas...* (en la editorial Galaxia), recreado, al año siguiente en castellano, en *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas* (en la editorial Argos). Cunqueiro obtiene cada vez mayor reconocimiento en su tierra sustituyendo el escaño vacante de Ramón Cabanillas en la RAG, la Real Academia Galega, y recibiendo un homenaje muy significativo en Lugo. A pesar de la intensa actividad literaria, la necesidad de mayores ingresos económicos le obliga a volver al periodismo como redactor fijo y, a partir de 1964, como director del *Faro de Vigo*, de *Vida Gallega* y del *Faro Deportivo* hasta su cese voluntario en 1971. Además, sigue colaborando en las revistas *La Noche*, *Destino*, etc.

En 1962 sale *Rutas de España. Ruta N. 12: La Coruña, Lugo, Orense, Pontevedra, Santiago de Compostela*; del mismo año es también *Pesca y conservas. Itinerarios turístico-gastronómicos de la provincia de Pontevedra*. Como especifica el título se trata de itinerarios turísticos, en su mayoría eno-gastronómicos de carácter erudito. Se publican en diferentes editoriales hasta encontrar en Everest el trampolín para la difusión de estos libros de viaje por tierras gallegas y de temas gastronómicos: *Lugo* (1968), *Pontevedra. Rías Bajas* (1969), *Rías Bajas Gallegas* (1975), *Vigo y su Ría* (1975), *La Cocina Galega* (1981).

En 1967 gana el premio Ramón Godot para el artículo "En la muerte de Rafael" dedicado a Rafael Sánchez Mazas.

En 1968 se publica su primera colección de cuentos *Flores del año mil y pico de ave* (en la editorial Táber). El mismo año, unos amigos le animan a presentarse al Nadal y, según afirma el autor, en poco más de un mes,[60] escribe la novela ganadora del vigésimo quinto Premio Eugenio Nadal, *Un hombre que se parecía a Orestes* (1969). Con el galardón, Cunqueiro obtiene una intensa repercusión pública entre la crítica peninsular. El éxito del mindoniense es paralelo al punto central del *boom* correspondiente a *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, en las fechas que va desde su edición colombiana de 1967 hasta su edición española de 1969.

En 1972 aparece *Vida y fuga de Fanto Fantini della Gherardesca* (en la editorial Destino); en 1974, *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes* (en la editorial Destino), y, en 1979, *Os outros feirantes* (en la editorial Galaxia), que recibe el Premio de la Crítica gallega.

En 1980 publica su última expresión poética, *Herba aquí ou achola*, compendio de diferentes poemas mitológicos, líricos y neo-trovadorescos, escritos paralelamente a sus novelas. Se le otorga el título de *Doctor Honoris Causa* por parte de la Universidad de Santiago de Compostela y es protagonista de un multitudinario homenaje en Vigo, pero ya se encuentra muy enfermo de diabetes. En su último año de vida, una úlcera penetrante plantar le deja incapacitado para andar y una insuficiencia renal agrava su ya delicado estado de salud. Álvaro Cunqueiro muere en el hospital General de Vigo el 27 de febrero de 1981.

---

[60] "Algunos amigos me sugirieron que la presentase al Nadal y me animé. Hice el libro en poco más de un mes. Ya te he dicho que soy un escritor rápido". En R. Nicolás Rodríguez (ed.). *Entrevistas…*, *op. cit.*, p. 125.

CAPÍTULO 2

2.1. ESBOZO PARA UNA TEORÍA LITERARIA DE LA IRONÍA MODERNA Y DEL HUMOR MODERNO

Según Pere Ballart, "la ironía consuma en el Romanticismo su expansión más espectacular, cobrando un estatuto más marcadamente filosófico que nunca, a costa, por supuesto, de superar algunas de las acepciones precedentes del concepto".[61] En efecto, los románticos del círculo de Jena, con un impulso teórico inigualable, recuperan la ironía socrática y la convierten en ironía moderna o humor moderno. Respecto a los marchamos de ironía moderna y de humor moderno, a menudo, estas figuraciones entretejen sus dominios verbales y situacionales; comparten la postura socrática de su creador, pudiendo ejercer de estructura actancial de cualquier género literario; poseen un común denominador en el contraste, y una coloración afectiva que se consagra tanto en lo cómico como en la desazón existencial (y verbal) más profunda y nihilista. La línea divisoria entre ironía y humor se esfuma en el círculo de Jena: los mismos teóricos del idealismo alemán alimentan esta confusión con el empleo de ambos términos para referirse a una única idea estética. Novalis lo pone de manifiesto cuando dice: "To me Schlegel' Irony seems to be genuine humour. One idea can usefully have several

[61] P. Ballart. *Eironeia*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994, p. 66.

names".[62] En el siguiente apartado vamos a ver también que Jean Paul Richter apunta a la ironía schlegeliana, a guisa de forma de paradoja, con los membretes de humor, cómico moderno y cómico destruido.

En los siglos XIX y XX, sobre todo desde la mitad del XIX hasta principio del XX, el intento de renovación de los géneros literarios hace saltar a la palestra la categoría de lo cómico como una alternativa viable a las modalidades realistas. Siempre en este capítulo me propongo ver cómo las reflexiones filosóficas y estéticas de Arthur Schopenhauer, Charles Baudelaire, Henri Bergson, Luigi Pirandello y Ramón Gómez de la Serna pontifican un antagonismo irresoluble entre ironía y humor, devaluando la ironía a la categoría de tropo retórico y mordazmente antifrástico, y elevando el humor a la modalidad artística, de filiación romántica, estandarte de los movimientos vanguardistas del Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, etc. A partir de los años cuarenta y cincuenta esta contienda teórica pierde todo valor porque el uso corriente de humor y humorismo encauza los términos hacia el casi exclusivo efecto de la risa y de lo cómico en general. Por el contrario, la ironía se eleva a la figuración privilegiada del arte moderno y postmoderno.

> La orfandad existencial y moral en que Occidente se encuentra desde la caída del Antiguo Régimen explica que la ironía se haya convertido en uno de los distintivos de la modernidad, si por este incómodo y voluble concepto entendemos la tradición de imaginación y pensamiento que inauguró el Romanticismo, y que la entrada en nuestro siglo no hizo sino agudizar.[63]

En la sección dedicada a la crítica literaria contemporánea enseño de qué manera las diferentes

---

[62] K. Wheeler (ed.). *German Aesthetic and Literary Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, p. 89.
[63] P. Ballart. *Eironeia*, *op. cit.*, p. 23.

corrientes críticas del siglo XX se dedican a clasificar las ironías, a desgranar con exactitud todos sus recursos formales, para una comprensión más o menos cabal del fenómeno, desde los puntos de vista exclusivamente textual del *close reading* con Wahyne C. Booth y Douglas Muecke, histórico y marxista con Georg Lukács, metafórico y deconstruccionista con Paul de Man, y hermenéutico y postestructuralista con Jonathan Culler. Además señalo, por ejemplo, las coincidencias entre Booth y Pirandello, la influencia romántica de Lukács y las raíces baudelarianas y schlegelianas de la tesis de de Man. Con todo esto quiero decir que si bien ironía y humor no se pueden subsumir bajo una única categoría, al compartir unos valores perlocutivos de tradición romántica, estas modalidades ni se pueden oponer diametralmente ni se pueden excluir mutuamente de un análisis teórico que pretenda llamar la atención sobre la magnitud de los importes estéticos del Romanticismo alemán, cuyos ideales son vigentes en el fondo de muchos autores del siglo XX, entre ellos, Álvaro Cunqueiro.

2.1.1. El círculo de Jena y la ironía romántica (finales del siglo XVIII y albores del XIX)[64]

> And that in fact is what the symbol is: necessity and the eternal universe itself in its existence and in its reality –which after all has always been the aim and purpose of art (Karl Solger. *Erwin*).[65]

Friedrich Schlegel es uno de los máximos teóricos del idealismo y el introductor del concepto de ironía. En el *Diálogo sobre la poesía*, publicado en la revista *Athenäum* en 1800, el menor de los hermanos Schlegel explica el gran fenómeno intelectual del idealismo como una revolución universal, espiritual y mística, en búsqueda de un centro de gravedad, de una suprema belleza. El postulado de este orden supremo es la ironía. Según el fragmento 69 de *Ideas* (1800),

> ironía es clara conciencia de la agilidad eterna, del caos lleno e infinito.[66]

Los románticos alemanes, testigos de la Revolución Francesa y del comienzo de la crisis del Antiguo Régimen, encaran la complejidad y fragmentación de lo real, que se rige por la ley dialéctica de las contradicciones y de la paradoja. La *dissimulatio* socrática permite al artista distanciarse de la realidad y reconocer su caos infinito. Luego, el carácter ambivalente y contradictorio de lo

---

[64] El intento de trazar con esmero el papel de la ironía en el proceso creativo del arte romántico no me ha permitido emplear en orden cronológico los fragmentos de sus teóricos (Friedrich Schlegel, Novalis, Jean Paul y Karl Solger). Luego, si por un lado he prescindido de las aportaciones de August Wilhelm Schlegel por repetir las teorías de su hermano menor [Véase sus *Lecciones sobre el arte dramático y la literatura* (1808). (Ed.) K. Wheeler. *German Aesthetic…*, *op. cit.*, pp. 214-215], por otro, he recurrido a *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* (1920) de Walter Benjamin, por ser el crítico moderno que más se ha acercado a la filosofía romántica de la risa.

[65] Cito de K. Wheeler (ed.). *German Aesthetic…*, *op. cit.*, p. 134.

[66] Novalis *et alii*. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos, 1987, p. 234.

exterior se transfiere al arte. Esta tiene que ser irónica y lúdica como la vida misma. Friedrich Schlegel lo asevera en *Diálogo sobre la poesía* (1800):

> *Antonio*: […] De todo poema, aun del más popular como el drama, exigimos una cierta ironía; exigimos que acontecimientos y personas, es decir el juego de la vida, sea concebido y representado como tal juego. […]
> *Lotario*: Así es, pues todos los sagrados juegos del arte no son más que imitaciones del infinito proceso lúdico del mundo, obra de arte en perpetua formación.[67]

La elección por parte de los románticos alemanes (Friedrich y August Wilhelm Schlegel, Novalis, Ludwig Tieck, Jean Paul, Karl Solger) de la forma fragmentaria es un ejemplo evidente de arte irónico. El fragmento, unido a un estilo dialógico y a la publicación, en *Athenäum*, de una miscelánea de textos incompletos de diferentes autores quieren ser una representación estética de la multitud de lo real y de la naturaleza del lenguaje y de la comunicación. Los románticos desafían los códigos neoclásicos de unidad, decoro y autoridad brindando un arte incompleto, dialéctico y de múltiples autorías, que incluye tanto la tradición precedente como la contemporánea. Además, ponen en tela de juicio la capacidad del lenguaje de ser una copia directa de la caleidoscópica realidad exterior. En el *Monólogo*, de incierta fecha de composición, Novalis cuestiona la esencia irónica del lenguaje: su referencia al objeto es sólo aparente porque en realidad el lenguaje es disimulador y apunta hacia sí mismo. Y quien pretende hablar en nombre de las cosas no llega nunca a la verdad; por el contrario, está siendo burlando por la naturaleza caprichosa y contradictoria del lenguaje.

---

[67] F. Schlegel. *Obras selectas*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1983, vol. I, pp. 88-89.

> Speaking and writing is a crazy state of affairs really; true conversation is just a game with words. It is amazing, the absurd error people make of imagining they are speaking for the sake of things; no one knows the essential thing about language, that it is concerned only with itself. That is why it is such a marvellous and fruitful mistery -for if someone merely speaks for the sake of speaking, he utters the most splendid, original truths. But if he wants to talk about something definite, the whims of language make him say the most ridiculous false stuff.[68]

Frente a las asechanzas de la realidad y del lenguaje, el artista se refugia en el sueño y observa por medio de la reflexión artística las representaciones intelectuales. La contemplación socrática del modo infinito implica trascenderse a sí mismo, aniquilarse. Según el fragmento 26 de los *Escritos misceláneos* novalianos (1797), la autoalienación es la fuente de toda humillación (material) y, al mismo tiempo, el terreno de toda elevación (espiritual). El primer paso consiste en la observación distante e introspectiva de sí mismo, y el segundo en el examen, ya con una mirada independiente, del mundo exterior de la naturaleza.

> Self-alienation is the source of all abasement, as well as being on the contrary the ground of all elevation. The first step will be insight into ourselves -detaching contemplation of ourself-. To stop here would be to go only half way. The second step must be the active glance outwards -the independent, steady observation of the outside world-.[69]

La imaginación o fantasía, que según el fragmento 2 de las *Ideas* schlegelianas (1800), "es el órgano del hombre

---

[68] K. Wheeler (ed.). *German Aesthetic…*, *op. cit.*, pp. 92-93.
[69] Ibíd., p. 87.

para captar la divinidad",[70] conecta íntimamente con lo abstracto -lo divino- a través de abigarradas relaciones de analogías, parecidos, contrarios, metamorfosis, transformaciones, o sea, a través del juego de la vida, que el poeta ha aprendido en la vista a vuelo de pájaro de la realidad. En *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* (1920), Walter Benjamin apunta a la infinitud de la reflexión: por un lado, se refiere a las múltiples conexiones exactamente establecidas con lo infinito, por otro, al sinnúmero de niveles de reflexión donde algunos median con lo absoluto, mientras otros se dispersan en el pensamiento. "[…] Schlegel y Novalis […] entendían la infinitud de la reflexión como una colmada infinitud de la conexión: en ella todo debía conectar de modo infinitamente múltiple, sistemático como diríamos hoy, 'exactamente', como más sencillamente dice Hölderlin. Mediatamente esta conexión puede concebirse a partir de un número infinito de niveles de reflexión, mientras que las demás reflexiones en conjunto seguirán su curso gradualmente en todas direcciones".[71]

Nuevamente es el cultivo de la ironía que permite al poeta la autoalienación artística, la moderación de sus percepciones, la relativización de la imagen para no abandonarse completamente al flujo de los sueños y no anegarse en la visión contemplativa y omnipotente de este *Urwelt*. La ironía reconcilia las antinomias sueño y realidad, principio subjetivo y principio objetivo, hombre y naturaleza, mundo finito y mundo infinito, obra de arte y

---

[70] F. Schlegel. *Obras selectas*, *op. cit.*, p. 135. Cf. "La imaginación es un sentido maravilloso que puede *sustituirnos* todos los sentidos –y que ya está igualmente en nuestro arbitrio. Ya que los sentidos exteriores parecen estar completamente entregados a leyes mecánicas- evidentemente la imaginación no está en relación directa con la presencia y el contacto de estímulos exteriores". En Novalis *et alii*. *Fragmentos…*, *op. cit.*, p. 239.

[71] W. Benjamin. *Obras. El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Madrid: Abada Editores, 2010, vol. I, p. 29.

creación divina. En *Introducción a la estética* (1804), Jean Paul se pregunta cómo puede lo cómico convertirse en romántico, o sea, cómo se puede vencer la oposición, en apariencia infranqueable, entre los términos recién mencionados. Jean Paul divide el yo en dos factores, finito e infinito, y hace emanar este del primero con el resultado de una infinitud de contrastes subjetivos y limitados que son representaciones de lo finito en lo infinito. De ahí llegamos a lo sublime destruido, a una negación de lo infinito, en otros términos, al humor o a lo cómico romántico.

> Pero, ¿qué sucedería si se atribuyese y se opusiese este finito como contraste subjetivo a la idea (infinito) como contraste objetivo, y que en lugar de lo sublime o de la manifestación de lo infinito se hiciera nacer una manifestación de lo finito en lo infinito, es decir, una infinitud de contraste; en una palabra, una negación de lo infinito? En este caso tendríamos el humor o lo cómico romántico.[72]

Lo cómico romántico se torna en un sublime destruido porque la combinación de lo relativo y de lo absoluto bajo la forma de la paradoja (en el fragmento 48 de los *Fragmentos críticos* schlegelianos (1797), "irony is the form of paradox. Paradox is everything simultaneously good and great")[73] no resuelve la tensión entre lo divino y la mera apariencia de la obra de arte. A lo largo de todo el proceso creativo, el artista se mantiene en una disposición nada liberal con respecto al artefacto: por un lado, se eleva por encima de la materialidad de la obra en tanto que la desprecia con relación a las intuiciones intelectuales, por otro, la somete a una constante critica con el fin de no dejarse seducir por vacías idealizaciones. En el

---

[72] J. P. Richter. "Sobre la Poesía Humorística". *Introducción a la Estética*. Madrid: Verbum, 1991, p. 93.
[73] K. Wheeler (ed.). *German Aesthetic…*, *op. cit.*, p. 42.

fragmento 42 del *Lyceum* (1797), Friedrich Schlegel nimba la ironía de bufonería trascendental que se eleva sobre el arte y el genio de cada uno para mofarse y autoparodiarse a guisa de un bufo italiano.

> [Ironía es] bufonería trascendental. En el interior el ánimo que todo lo abarca y que se alza infinitamente sobre todo lo condicionado y sobre el propio arte, virtud o genialidad; en el exterior, en la ejecución, en la manera mímica de un buen bufón italiano convencional.[74]

El desenlace de esta mirada chocarrera es trágico. El artista se da cuenta de que su lucha por igualar lo universal y lo particular en el sistema bajo la figura del arte es prometeica; la tensión permanece, mientras el símbolo, incapaz de contener toda la reflexión estética del autor, es percibido como un fuego fatuo, una falsa ilusión, una "pura nadería".[75] En esencia, el problema estriba en la comunicabilidad del sistema que sólo puede ser limitada debido, como ya dijo Novalis más arriba,[76] a las dobleces irónicas del lenguaje. A través de la infinitud de la reflexión, el romántico intenta buscar debajo de las palabras filosóficas secretos enlaces de orden, juegos de palabras, que son el principio y el órgano de la mística universal. Sin embargo, esa "genialidad fragmentaria", acuñada por Friedrich Schlegel[77] y ese "juego mágico de colores en esferas superiores" de Novalis[78] son imperfectos, eclécticos, incomprensibles. En el artículo "Sobre la incomprensibilidad" (1800), Friedrich Schlegel anota que la ciencia y el arte muestran la más pura y sólida incomprensibilidad, cuando, por el contrario, a

---

[74] Novalis *et alii*. *Fragmentos…*, *op. cit.*, p. 74.
[75] R. Wellek. *Historia de la crítica moderna (1750-1950).* Madrid: Gredos, 1973, vol. II, p. 336.
[76] Cf. *supra* p. 56.
[77] W. Benjamin. *Obras. El concepto de crítica…*, *op. cit.*, p. 50.
[78] Ibíd., p. 50.

partir de la filosofía y de la filología su objetivo consiste en el fogonazo de la comprensión más pura. "I wanted to show that the purest and most genuine incomprehension emanates precisely from science and the arts –which by their very nature aim at comprehension and at making comprehensible– and from philosophy and philology".[79] Por tanto, frente a la inadecuación del concepto, la única solución viable es la del bufón que se yergue sobre su obra, y con una risa agridulce, mezcla de un dolor y una grandiosidad, la aniquila.

La última consecuencia de la ironía, su creatividad destructiva, nos lleva a las importantísimas aportaciones del filósofo Karl Solger, que declara la ironía hija del misticismo y que reprocha a Friedrich Schlegel no relacionarla con el arte serio, con "'el conflicto entre la imperfección del hombre y sus superior destino', en otras palabras, con la intuición de las vanidades humanas".[80] En *Erwin, cuatro diálogos sobre la belleza y el arte* (1816), Solger califica la ironía de centro esencial del arte: la ironía es el lugar en que la contienda entre el *Witz* y la contemplación se convierte en el intento de creación y destrucción, y también el lugar de confluencia de la mirada del artista, una penetrante mirada irónica que frente a lo infinito lo abarca todo y lo aniquila todo.

> Now the moment of transition in which the idea itself necessarily perishes, must be the true realm of art: the place where wit and contemplation, each striving against each other simultaneously to create and destroy, must be one and the same. This then is the place where the spirit of the artist must draw all tendencies together in one all-embracing glance. This penetrating glance, that hovers over everything, annihilating everything, we call irony.

[79] K. Wheeler (ed.). *German Aesthetic…*, *op. cit.*, p. 33.
[80] R. Wellek. *Historia de la crítica moderna…*, *op. cit.*, p. 337.

> I am astonished, said Anselm at this point, at your boldness in resolving the entire nature of art in irony, for many would regard this as infamy.[81]

Por último, la creatividad destructiva de la ironía romántica implica, de forma muy novedosa, también al lector que ejerce una importante tarea crítica respecto a la obra. Los dos movimientos básicos de la contemplación los expone Friedrich Schlegel en su famoso "Sobre el *Meister* de Goethe" (1798).

> Es hermoso y necesario entregarse del todo a la impresión de un poema, dejar al artista que haga con nosotros lo que quiera, y apenas sólo en detalles confirmar y añadir allí donde pudiera dudar o revelarse. Esto es lo primero y fundamental. Pero no menos necesario es el poder abstraerse de todo detalle, comprehender en suspensión lo general, abarcar una masa con la mirada y sostener el conjunto, incluso pesquisar lo más oculto y enlazar lo más remoto.[82]

El lector verdadero viene a ser un autor ampliado, su complemento, que practica la autoalienación de los detalles de la obra con el fin de conectarse sintéticamente y místicamente con lo remoto. La reflexión del lector, al igual que la del autor, crea y, a la vez, destruye el artefacto en relación con lo absoluto de las ideas y, por extensión, con lo absoluto del arte en general. Benjamin reconoce en esta acepción de la creatividad destructiva de la ironía romántica un fondo positivo y universal. Criticar la forma, ironizar sobre ella, significa consumirla y disolverla en la mitología verdaderamente "romántica" de autores antiguos y modernos. Entre los modernos se halla naturalmente Johann Wolfgang von Goethe y, entre los antiguos, los del círculo de Jena redescubren la poesía y

---

[81] K. Wheeler (ed.). *German Aesthetic…*, *op. cit.*, p. 146.
[82] Novalis *et alii*. *Fragmentos…*, *op. cit.*, p. 124.

la prosa medievales,[83] y se dedican a la traducción de Dante Alighieri, Giovanni Boccaccio, William Shakespeare, Miguel de Cervantes y Pedro Calderón de la Barca.[84] De ser así, sólo en el sentido de una crítica objetiva, ajena al juicio del gusto personal, la obra romántica, aniquilándose a sí misma, se hace paradójicamente indestructible y participa de "la historia natural de lo bello",[85] de la sublime Idea de Arte, cuyo fiel de la balanza es siempre la ironía. Benjamin señala que "mediante la destrucción de la forma determinada de exposición de la obra en la ironía, la relativa unidad de la obra singular es remitida más profundamente a la del arte en cuanto la de la obra universal, siendo, sin perderse, plenamente referida a ésta".[86] Además, el despliegue de la autolimitación, por parte también del lector, convierte esta poesía de la poesía en una operación del espíritu en eterno devenir, bautizada por Friedrich Schlegel y Novalis *Symphilosophie* o *Sympoesie*.[87] El fragmento cumbre 116 del *Athenäum* (1798) anuncia: "La poesía romántica es una poesía universal

---

[83] "[…] Allí encuentro lo romántico que busco, en los modernos más antiguos, en Shakespeare, en Cervantes, en la poesía italiana, en aquella edad de la caballería, del amor y de los cuentos, de donde deriva precisamente el término y su contenido". En F. Schlegel. *Obras selectas*, *op. cit.*, p. 97.

[84] "Esta determinación la llevaron a cabo, entre otros: para Dante, la traducción por A. W. Schlegel de la *Divina Comedia* y de la *Vida nueva*, junto con su trabajo sobre este poeta; para Boccaccio, la *Noticia de la obra poética de Giovanni Boccaccio*; para Shakespeare y Calderón (junto a la traducción de Calderón por Gries), las traducciones de A. W. Schlegel; para Cervantes (junto a la de Soltau), la de Tieck, planeada a iniciativa de los Schlegel y por ellos celebrada; y para Goethe, en particular la recensión de Friedrich Schlegel del *Wilhelm Meister* y la reseña de su hermano de *Hermann y Dorothea*". En W. Benjamin. *Obras. El concepto de crítica…*, *op. cit.*, p. 80.

[85] F. Schlegel. "Sobre el *Meister* de Goethe". Novalis *et alii*. *Fragmentos…*, *op. cit.*, p. 125.

[86] W. Benjamin. *Obras. El concepto de crítica…*, *op. cit.*, p. 85.

[87] En el fragmento 112 de los *Fragmentos críticos* schegelianos (1797), "the synthetic writer constructs and creates a reader as he should be; he doesn't imagine him calm and dead, but alive and critical. He allows whatever he has created to take shape gradually before the reader's eyes, or else he tempts him to discover it himself. He doesn't try to make any particular impression on him, but enters with him into the sacred relationship of deepest symphilosophy or sympoetry". En K. Wheeler (ed.). *German Aesthetic…*, *op. cit.*, p. 43.

progresiva",[88] porque las infinitas reflexiones de cada autor y cada lector, reelaborando las obras conforme a la idea, rasgan un grado más las vestiduras, y elevan la autoconciencia personal y colectiva a un plano luminoso superior, sempiterno y progresivo.[89]

Sin embargo, no todos los románticos concuerdan con este programa: Georg W. F. Hegel lanza un feroz ataque al programa de Arte en devenir de Friedrich Schlegel, y condena duramente su ironía nihilista frente a la ironía dialéctica de Solger, que el filósofo alemán admira aunque con reservas. En *Lecciones sobre la historia de la filosofía* (1833) leemos:

> Esta primera forma, la de la *ironía*, tiene como exponente a *Friedrich Schlegel*. Aquí, el sujeto se sabe dentro de sí como lo absoluto, y todo lo demás es vano para él; todas las determinaciones que se forma acerca de lo recto y de lo bueno, las destruye de nuevo. Puede fingirlo todo; pero da pruebas solamente de vanidad, de hipocresía y de insolencia. La ironía conoce su maestría sobre todo contenido; no toma en serio nada y juega con todas las formas.[90]

La ironía de Friedrich Schlegel encuentra su fundamento más profundo en el Yo de Johann Gottlieb Fichte. Todo saber, toda razón y todo conocimiento pasan por este principio absoluto que es totalmente abstracto y formal.

---

[88] Novalis *et alii*. *Fragmentos…*, *op. cit.*, p. 137.

[89] En *Erwin, cuatro díalogos sobre la poesía y el arte* (1818), Solger también insiste en la misión sagrada del arte romántico: "Once again I see the sacred figure of wisdom standing in this bright gateway to perfect knowledge, and it was none other than she who appeared to me the first time also. From this place, she intimates to me, goodness and bliss are to be found in all directions; and in return for her revelations, she demands an oath, with a wave of her luminous hand, that we will not rest here. For if we did, everything she has shown us might vanish again. Rather, we must strive further with her along all the other paths towards the goal which reveal itself only when all those paths meet again in the centre of the divine universe. Shall we all swear the oath?". En K. Wheeler (ed.). *German Aesthetic…*, *op. cit.*, p. 150.

[90] G. W. F. Hegel. *Lecciones sobre la historia de la filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985, vol. III, p. 482.

Por ende, todo producto del Yo permanece en la subjetividad y en la apariencia viviendo sólo en la beatitud e inesencialidad del propio goce místico, y puede ser aniquilado como ya sabemos por aquel amo y señor de todo que es el Yo. Hegel rehúsa de la carencia de objetivismo y de la falta de seriedad de la ironía schlegeliana que, a pesar de la gravedad del contenido, se mofa de las formas para dar prueba solamente de vanidad, hipocresía e insolencia. El prurito de historicismo del filósofo alemán derriba la idea de obra total y en construcción del hermano menor de los Schlegel en beneficio de una estética donde el ser no dependa del formalismo y del subjetivismo del Yo; sino que se pueda identificar con un contenido sólido y pleno levantado sobre los principios fundamentales de verdad, eticidad, derecho… Las *Lecciones de estética* (1835), basadas en diversos apuntes tomados por los alumnos hegelianos en los cursos de 1820, recogen el pensamiento del filósofo acerca de la objetividad y superioridad del Arte frente al lenguaje vacío del padre de la ironía moderna: "Para mí, pues, no hay *seriedad* verdadera ni en este contenido ni en su expresión y realización. Por consiguiente la verdadera seriedad surge sólo de un interés sustancial, de algo pleno de contenido, la verdad, la eticidad, etc, es decir, de un contenido que para mí vale ya como tal esencialmente, de modo que yo devengo para mí mismo sólo esencial, en cuanto me he hundido en tal contenido y me he identificado con él en mi saber y actuar".[91]

La invectiva de Hegel contra la ironía moderna se alimenta también de la aversión del filósofo alemán por la conversión religiosa de Friedrich Schlegel. Sin embargo, la admiración de Hegel por Solger le impide recusar por

[91] G. W. F. Hegel. *Estética*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1983, vol. I, pp. 136-137.

completo de la ironía romántica. Cuando Ludgwig Tieck y Friedrich von Raumer publican la obra póstuma de Solger, *Solgers nachgelassenen Schriften und Briefwechsel*, en 1826, de la pluma hegeliana sale una recensión que rescata la ironía de su amigo Solger.[92] La negatividad dialéctica de Solger, a diferencia de la negatividad nihilista de Friedrich Schlegel, no es destructiva. Ella surge en el momento de "transición" de lo universal a lo particular y sirve para superar la contradicción y restablecer en lo finito lo infinito. Para Hegel esta disolución dialéctica proporcionada por la ironía es sólo un momento, mientras que para Solger constituye la esencia misma del arte.[93]

[92] *Über Solgers nachgelassenen Schriften und Briefwechsel* pertenece a los escritos berlineses publicados en el vigésimo volumen de *Sämliche Werke*.

[93] Para profundizar sobre la polémica de Hegel contra la ironía romántica, véase E. Behler. "La polémique de Hegel contre l'ironie romantique". *Ironie et modernité*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997, pp. 121-164 y J. A. Dane. "Part Three. Romantic Irony". *The Critical Mithology of Irony*. Georgia: University of Georgia Press, 2011, pp. 73-120.

2.1.2. Los conceptos de humor, ironía y comicidad vistos por Schopenhauer, Kierkegaard, Baudelaire, Bergson y las Vanguardias Históricas con Pirandello y Gómez de la Serna (siglo XIX y principio del XX)

En el octavo complemento, "A propósito de la teoría de lo irrisorio", al libro primero de *El mundo como voluntad y representación* (1ª ed. 1819), Arthur Schopenhauer ubica el móvil de la risa en una incongruencia, en el error de cálculo de la razón frente a las intuiciones. Cuando la razón intenta subsumir subrepticiamente un objeto o un acto bajo un concepto que no se ajusta a él brota la risa, que se place de golpear con un látigo el dómine severo del pensamiento. Cuanto mayor e inesperado sea el desajuste entre cosa y pensamiento, mayor será la risa. Por fin, el ser celebra el triunfo de poder coger *in fragranti* a la pedante razón, que "no puede abarcar los infinitos matices de lo intuitivo".[94] De hecho, en el conflicto entre lo abstracto y lo intuido siempre atina este último, que ni está sometido al error ni requiere una confirmación externa sino que se vale por sí mismo.

> Conforme a mi explicación dada en el primer libro, el origen de lo risible está siempre en la paradójica e inesperada subsunción de un objeto bajo un concepto que le es heterogéneo, por lo que el fenómeno de la risa designa la súbita percepción de una incongruencia entre tal concepto y el objeto real pensado mediante él, o sea, entre lo abstracto y lo intuitivo. Cuanto mayor e inesperada resulte esta incongruencia para quien la capte, tanto más intensa será su risa. De acuerdo con esto, en todo lo que suscita la risa cabe constatar un concepto y algo particular, una cosa o un suceso, que se subsuma bajo ese concepto, o sea, se deje pensar mediante él, si bien bajo otro respecto predominante no le pertenece, sino que se

[94] A. Schopenhauer. "A propósito de la teoría de lo irrisorio". *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2005, vol. II, p. 102.

> diferencia ostensiblemente de todo cuanto se piensa mediante ese concepto.[95]

El filósofo de Danzig distingue dos tendencias en lo irrisorio: según si el paso es de lo real al concepto o, a la inversa, del concepto a lo real. En el primer caso, la incongruencia da pie a una ingeniosidad, a una agudeza, representada, para una cabal compresión del lector, con innumerables ejemplos, como la anécdota del gascón, que abrigado con ropa ligera en el crudo invierno, otorga la siguiente explicación al rey: "'Si vuestra Majestad llevase encima todo lo que llevo yo, se moriría de calor' […] [porque es] 'Todo mi guardarropa'".[96] Llevada a su máxima exageración e intencionalidad, esta primera discrepancia entre lo intuido y lo abstracto colinda, para Schopenhauer, con la parodia donde las triviales realidades y los vulgares caracteres chocan con los altos conceptos de la fuente literaria que se pretende subvertir. En el segundo caso, transitando de la idea a la cosa, la risa origina un absurdo, una extravagancia, como ocurre en la mayoría de las chifladas acciones de Don Quijote: el hidalgo pretende subsumir la realidad en los ideales caballerescos, mientras termina dándose de bruces con la inesperada incongruencia.

El filósofo de la voluntad termina su jugosa teoría de lo irrisorio clasificando las figuraciones de lo risible conforme su contrapeso, que es la seriedad, y declarando abiertamente su simpatía por el humor entendido como antagonista de la ironía. La ironía, fenómeno objetivo y retórico, esconde la broma risueña detrás de lo serio; por el contrario, el humor, más subjetivo y emparentado con lo sublime, oculta un sentimiento grave allende la primera impresión cómica, como consecuencia de la fricción entre el

---

[95] A. Schopenhauer. "A propósito de la teoría de lo irrisorio", *op. cit.*, p. 97.
[96] Ibíd., p. 96.

pensamiento y la heterogeneidad del mundo exterior. Además, la ironía es característica de los escritores antiguos mientras el humor, de los modernos.

> La ironía es objetiva, cuenta con los demás; pero el *humor* es subjetivo y sólo mira sobre todo al propio yo. Con arreglo a ello encontramos las piezas maestras de la ironía entre los antiguos y las del humor entre los modernos. Bien mirado, el humor descansa sobre una disposición de ánimo subjetiva, pero seria y sublime, que entra involuntariamente en conflicto con un mundo externo muy heterogéneo, al que no puede esquivar, así como tampoco puede renunciar a sí misma; por eso, como mediación, intenta pensar su propio parecer y ese mundo externo mediante los mismos conceptos, los cuales reciben una doble incongruencia ya sea por este lado o por el otro con lo real pensado mediante ellos, con lo cual se origina la impresión de lo intencionalmente irrisorio, o sea, de la broma, tras lo cual está oculto y se deja traslucir lo más profundamente serio.[97]

La diferencia entre ironía y humor planteada en estos términos adquiere una enorme fortuna por lo menos hasta mediados del siglo XX: Herni Bergson,[98] Luigi Pirandello[99] y Ramón Gómez de la Serna[100] la mantienen en sus ensayos, y hoy en día, incluso, podemos encontrarla en las páginas de algunos críticos. No obstante, esta diferencia resulta del todo engañosa e inaceptable, sobre todo, a partir del ya clásico *Retórica de la ironía* (1974) que, como veremos, socava los mecanismos subyacentes a la ironía, deshaciendo su enfrentamiento con el humor y revelando similitudes con este. De momento, me parece importante aducir las refutaciones de Ballart a esta diatriba: en palabras del crítico catalán, la ironía incluye tanto el movimiento de

---

[97] A. Schopenhauer. "A propósito de la teoría de lo irrisorio", *op. cit.*, p. 104.
[98] Cf. *infra* pp. 76-77.
[99] Cf. con el capítulo "La palabra 'humorismo'". L. Pirandello. *Ensayos*. Madrid: Guadarrama, 1968, pp. 21-31.
[100] Cf. con el capítulo "Humorismo". R. Gómez de la Serna. *Ismos*. Madrid: Guadarrama, 1975, pp. 209-212.

lo serio a lo cómico como su contrario, de lo cómico a lo serio;[101] del mismo modo, en la figuración irónica son precipuos también el antagonismo entre apariencias y realidades y el vaivén emocional, que zarandea a la conciencia de la más amable jovialidad a la inquietud existencial más descorazonada.[102]

En *Sobre el concepto de ironía con referencia constante a Sócrates* (1841), Sören Kierkegaard define la ironía como "negatividad infinita y absoluta"[103] que convierte tanto el sujeto que la practica como el objeto de sus especulaciones (la realidad histórica) en entes irreales y extraños. La ironía es una "determinación de la subjetividad";[104] gracias a ella la subjetividad se libera, aunque negativamente, de todas las ataduras, y no habiendo nada que la retenga se embriaga en una infinitud de posibilidades. El danés proyecta sobre la ironía un pesimismo nihilista que parece llevar al extremo lo sublime destruido de los románticos. Sin embargo, al final, al vórtice de la nada el cristiano Kierkegaard contrapone la doma de la ironía. Puesto que esta está presente en todas partes, es preciso limitarla, restringirla, amonestarla para que, tras su bautismo purificador, nos proporcione solidez y consistencia en la realidad, esto es, "el comienzo absoluto de la vida personal".[105]

En "De la esencia de la risa y, en general, de lo cómico en las artes plásticas" (1852), Charles Baudelaire intuye la relación de la risa con el pecado original. En el paraíso original no existen ni la risa ni el llanto, porque ambos están estrechamente ligados al accidente de la caída, al accidente de la degradación física y moral del hombre.

---

[101] P. Ballart. *Eironeia*, *op. cit.*, p. 95.
[102] Ibíd., p. 93.
[103] S. Kierkegaard. *Sobre el concepto de ironía*. Madrid: Trotta, 2000, p. 287.
[104] Ibíd., p. 287.
[105] Ibíd., p. 339.

La risa es satánica y proviene de un sentimiento de superioridad y aberración. La risa se balancea entre un sentimiento de inferioridad respecto al Ser Absoluto y un sentimiento de superioridad respecto a las criaturas inferiores. La risa siempre reside en el sujeto que la padece, y no en la causa que la provoca. Sólo el filósofo es capaz de desdoblarse y reírse de su propia caída; por lo general, nos reímos de las debilidades de los demás.

> La risa es satánica, luego es profundamente humana. En el hombre se encuentra el resultado de la idea de su propia superioridad; y en efecto, así como la risa es esencialmente humana, es esencialmente contradictoria, es decir, a la vez es signo de una grandeza infinita y de una miseria infinita, miseria infinita respecto al Ser absoluto del que posee la concepción, grandeza absoluta respecto a los animales. La risa resulta del choque perpetuo de esos dos infinitos. Lo cómico, la potencia de la risa, está en el que ríe y no en el objeto de risa. No es el hombre que cae quien ríe de su propia caída, a menos que sea un filósofo, un hombre que haya adquirido por hábito la fuerza de desdoblarse rápidamente y de asistir como espectador desinteresado a los fenómenos de su yo.[106]

Baudelaire introduce la noción de "cómico absoluto" en oposición a lo "cómico significativo", que es una imitación ordinaria, intrascendente y trivial. De lo contrario, lo cómico absoluto, llamado también grotesco, es una idealidad artística, o sea, "una creación entremezclada de cierta facultad imitativa de elementos preexistentes en la naturaleza. En este caso la risa es la expresión de la idea de superioridad, no ya del hombre sobre el hombre sino del hombre sobre la naturaleza".[107] Al igual que la ironía moderna o el humor moderno, lo cómico absoluto se erige sobre la paradoja de lo real e intenta abarcar su faceta

[106] C. Baudelaire. "De la esencia de la risa en general y de los cómicos en las artes plásticas". *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor, 1988, p. 28.
[107] Ibíd., p. 34.

dúplice y contradictoria. El simbolista francés pone como ejemplo a François Rabelais y, sobre todo, al romántico Ernst T. A. Hoffmann, este último por su capacidad de presentar tanto el anverso espléndido como el reverso grotesco de las cosas.

El siguiente filósofo en ocuparse de la hilaridad es Henri Bergson. Ballart considera los supuestos teóricos del filósofo del *élan* vital de referencia permanente para una teoría irónica que se precie de atenta a los hechos objetivos.[108] En tres ensayos reunidos en *La risa* (1900), Bergson nos brinda, con una claridad de exposición y argumentación inigualables, las principales categorías de lo cómico y sus leyes generales.

El primer factor que Bergson delimita es el espacio de lo irrisorio que es lo propiamente humano fuera del cual no existe nada cómico; y, si cualquier otra entidad, un animal o una cosa inanimada, engendra la risa, esto se debe a su parecido con el hombre. El segundo factor es la insensibilidad, el desapego sentimental respecto de la persona-blanco. "Para producir todo su efecto, lo cómico exige algo así como la momentánea anestesia del corazón para dirigirse a la inteligencia pura",[109] de la que brota una impresión inmediata y superficial. El eco social es el tercer requisito de la comicidad: se comprende la risa sólo reintegrándola en la sociedad, en la complicidad de un grupo. La condición humana, la insensibilidad y la sociabilidad son categorías imprescindibles para que se produzca una risa franca y abierta, y, en resumen, según Bergson,

> lo cómico habrá de producirse, según parece, cuando un grupo de hombres concentren toda su atención en uno de sus compañeros, acallando en ellos la

[108] P. Ballart. *Eironeia*, *op. cit.*, p. 134.
[109] H. Bergon. *La risa*. México: Porrúa, 1999, p. 50.

> sentimentalidad y ejerciendo únicamente la inteligencia.[110]

El grupo se burla fríamente de un individuo debido a su "rigidez mecánica",[111] a su falta de agilidad y flexibilidad que puede ser tanto física como anímica. El individuo que cae, porque no consigue evitar un obstáculo o porque está pensando en otras cosas, mueve a risa debido a la falta de elasticidad de su cuerpo o de sus sentidos, que están como distraídos y fijados en una actitud mecánica faltándole gracia, ligereza y dinamismo. El filósofo resume la ley medular de los fenómenos de la risa en lo siguiente:

> Las actitudes, los gestos y los movimientos del cuerpo humano mueven a risa, en la medida exacta en que dicho cuerpo nos da la idea de un simple mecanismo.[112]

Siendo el individuo inconsciente de su torpeza, la sociedad lo debe de amonestar y castigar mediante la risa. Bergson entiende lo cómico como un gesto social, que persigue un fin útil de perfeccionamiento general y hasta de refinamiento estético, porque aparece cuando la persona y la sociedad comienzan a tratarse a sí misma como obras de arte. Lo cómico oscila precisamente entre la vida y el arte.[113]

Una vez expuesta la teoría, el filósofo pasa a demostrarla con algunos ejemplos. Son cómicos todos aquellos defectos que pueden ser copiados por alguien, que extrae de la fisionomía imitada un automatismo consolidado del cuerpo, que por rigidez persiste en la costumbre adquirida. Si esta rigidez recala en una deformidad será suficiente atenuarla para que se produzca una fealdad

---

[110] E. Bergson. *La risa*, *op. cit.*, p. 51.
[111] Ibíd., p. 51.
[112] Ibíd., p. 58.
[113] Ibíd., p. 55.

cómica. Y, si por el contrario, el pliegue defectuoso del cuerpo es leve será necesario exagerar su desequilibrio con el fin de generar una caricatura. En sentido amplio, Bergson interpreta el disfraz como una metáfora de la rigidez humana, que encorseta la interna flexibilidad vital. Entonces, el traje es un disfraz artificial, que impide al cuerpo moverse con toda naturalidad, mientras el lado ceremonioso de la vida social es una mascarada, que le priva de espontaneidad. Por la misma regla, el cuerpo es una pesada envoltura, que comprime en una materia cerrada a un espíritu anheloso de libertad. Bergson formula la ley general de estos fenómenos en los términos siguientes:

> Cómico, [*sic*] es todo incidente que llama nuestra atención sobre la parte física de una persona en el momento en que nos ocupábamos de su aspecto moral.[114]

El filósofo apostilla este primer intento teorizador de lo cómico con una última norma: es causa de risa toda transformación momentánea de un ser humano en una cosa inanimada.

La segunda parte de *La risa* deslinda los procedimientos más comunes de lo cómico, y estos los proporciona la comedia, sin que haya variación del postulado bergsoniano de lo risible, o sea, la sensación nítida de un ensueño mecánico dentro de la ilusión de la vida. Bergson encara los mecanismos de repetición, muy frecuentes en el teatro, de "*la caja de sorpresa*"[115] –el diablillo de resorte, que no quiere entrar en su caja-, "*el títere de hilos*",[116] y "*la bola de nieve*"[117] –que, al rodar por una pendiente, incrementa su tamaño-. En el caso de la caja de sorpresa su funcionamiento material se convierte en un mecanismo moral:

---

[114] E. Bergson. *La risa*, *op. cit.*, p. 64.
[115] Ibíd., p. 71.
[116] Ibíd., p. 74.
[117] Ibíd., p. 75.

"'Una repetición cómica de palabra tiene por lo general dos términos que se enfrentan: un sentimiento comprimido que rebasa una idea que se complace en aplastar de nuevo al sentimiento'".[118] La misma disposición mecánica, que parece oprimir un sentimiento a favor de otro, la hallamos en el efecto del títere de cordelillos, donde el personaje cree hablar y actuar en libertad y, sin embargo, resulta una marioneta en manos de otros. En la bola de nieve, la impresión de artificio dimana de una serie consecutiva de efectos y causas, que se erige como un juego de engranajes en el fluir vital. El efecto dominó suele ser rectilíneo pero resulta aún más cómico si es circular, o sea, si posee un carácter "*reversible*"[119] y, por otra secuencia de hechos extravagantes, el personaje en cuestión se vuelve a colocar en el punto de partida.[120]

El pensador francés brinda otros tres procedimientos cómicos, intrínsecos a la farsa, la "*repetición*, *inversión* e *interferencia de series*".[121] En el primer recurso, la repetición se refiere a una situación, una combinación de hechos que, con pequeñas variantes, se reproducen en muchas circunstancias cortando la marcha cambiante de la vida –por ejemplo cuando un grupo de personajes asiste repetidas veces a la misma escena-. La segunda técnica tiene lugar bajo el marchamo del "mundo al revés", cuya inversión de los papeles halla en la farsa carnavalesca innumerables ejemplos. Respecto a la interferencia de series, el filósofo acude al *quid pro quo*, es decir, a la presencia de dos secuencias absolutamente independientes, cada una de la

---

[118] E. Bergson. *La risa*, *op. cit.*, p. 73.
[119] Ibíd., p. 76.
[120] De una comedia de Eugène Labiche, Bergson extrae el siguiente ejemplo: una pareja de viejos solterones, que son antiguos amigos jugando a las cartas, se dirigen, por separado, a una agencia matrimonial, y, tras una larga serie de peripecias, llegan a la ansiada cita en la que se encuentran de nuevo el uno con la otra. Ibíd., p. 76.
[121] Ibíd., p. 78.

cual presenta una doble lectura que equivocando a los personajes termina por confundir las dos situaciones. La coincidencia entre dos o más series es un recurso muy al uso e incluye otras muchas combinaciones como la superposición entre épocas -el anacronismo- o entre obras -la parodia-. El principio general de todas estas técnicas se mantiene inalterable y equivale a crear un juego de encajes, esto es, "a hacer de la vida un mecanismo de repetición, con efectos que se pueden reducir y piezas que se pueden intercambiar. Siempre que la vida real produce efectos de este género es una farsa, y por lo tanto, se olvida de sí misma, pues si siempre estuviera observándose continuamente sería una continuidad variada, un progreso irreductible, una indivisible unidad".[122]

En definitiva, Bergson afina al máximo su introspección de la risa abordando las categorías cómicas creadas por el lenguaje en sus momentos de enajenación. El automatismo del discurso se sustenta sobre los mismos patrones de la repetición, la inversión y la interferencia y su ley se fragua en lo siguiente: "Es fácil suponer que una frase resultará cómica si invirtiéndola conserva su significado, o si expresa indiferentemente dos órdenes de ideas del todo independientes, o, en fin, cuando se la obtiene al transportar una idea en un tono distinto del suyo".[123] De todos los mecanismos del lenguaje, Bergson destaca la vis cómica de la "*transposición*"[124] donde las categorías del tono, del tamaño y del valor forcejean de un extremo a otro. La transposición de tono se realiza con el pasaje del lenguaje solemne al familiar, o, del familiar al solemne. La transposición sobre la magnitud de los objetos es la hipérbole o la litote; pues bien, hablar de cosas pequeñas como si fueran grandes, o, a la inversa, atenuar lo grande,

[122] E. Bergson. *La risa*, *op. cit.*, p. 81.
[123] Ibíd., p. 87.
[124] Ibíd., p. 87.

refiriéndose a ello en términos muchos menores. La última transposición, sobre el valor de los objetos o personas, puede ser de abajo arriba o de arriba abajo. En el primer caso, tenemos una sobre valorización, por ejemplo, hablar de un oficio bajo o de una escabrosa conducta en términos de la mayor admiración. Y, viceversa, los objetos o las personas padecen un menoscabo, por ejemplo, pasando de una apreciación moral a un nimio detalle físico.

La investigación bergsoniana sobre el génesis de lo cómico y sobre las diferentes formas y modalidades que adquiere para desencadenar la risa es de máxima importancia para la creación de una teoría de la ironía moderna y del humor moderno. Es verdad que el filósofo menta los términos ironía y humor sólo en una única ocasión y que su definición y distinción, tal como están planteados, resultan incorrectos a los ojos de la crítica actual.[125] En el caso de Ballart, el teórico de la literatura, barcelonés, rechaza de pleno la fórmula de una ironía exclusivamente verbal, y de un humor satírico –llamado

[125] "El más común de estos contrates sea acaso el de lo real a lo ideal, de lo que es a aquello que debiera ser. Aquí también puede hacerse la transposición en las dos direcciones inversas. Algunas veces será suficiente expresar lo que debiera ser, simulando creer que esa es la realidad, y en esto consiste la *ironía*; otras, en cambio, se describirá minuciosamente lo que es, fingiendo creer que realmente así deberían ser las cosas. Esto es el procedimiento usado más frecuentemente por el *humor*, que por esta definición viene a ser el reverso de la ironía. Una y otro son formas de la sátira; pero mientras que la ironía es de carácter oratorio, en el *humor* hay un aspecto científico. La ironía se acentúa dejándose exaltar cada vez más por la idea del bien que debería existir, y de ahí que la ironía pueda caldearse por dentro hasta transformarse en una especie de elocuencia reprimida. En cambio el *humor*, se recarga para descender cada vez más hacia lo hondo del mal y anotar sus particularidades con una indiferente frialdad, cada vez mayor. Muchos escritores, Juan Pablo, entre ellos, han manifestado que al *humor* agradan los términos concretos, los detalles técnicos y los hechos exactos. Pero de resultar acertado nuestro análisis, ese no sería un rasgo accidental del humor, sino su misma esencia. Todo humorista es un moralista que se oculta bajo el disfraz del sabio, algo así como un anatomista que realizara disecciones solamente con el fin de provocar nuestra repugnancia hacia algo, mientras que el humor, en el estricto sentido de la palabra, tal como aquí la empleamos, es una verdadera transposición de lo moral a lo científico". En H. Bergson. *La risa*, *op. cit.*, p. 89.

también ironía de conciliación, según el *Dictionnaire de Poétique et de Rhéthorique* (1975) de Henri Morier-, encargado de plasmar de manera detallada y científica la realidad censurable. En realidad, la naturaleza escéptica de ambas figuraciones –la irónica y la humorística- le impide espetar juicios de valor y le impulsa a moverse entre un pensamiento y otro, entre una cara y otra de la realidad.[126] Las definiciones de Bergson no resultan del todo exactas, pero, al adentrarnos en el ensayo tercero de *La risa*, nos percatamos de que su concepción artística se fragua sobre los mismos presupuestos del idealismo alemán, cuya creación simbólica, con al centro la ironía moderna, oscila entre la franca carcajada y un regusto amargo. "Así pues, que la única misión del arte, […] es la de apartar los símbolos corrientes, los convencionalismos generalmente aceptados por la sociedad, todo lo que cubre, en suma, con una máscara la realidad, y una vez apartada enseñarnos la realidad misma. […] La obra contiene realismo cuando en el alma hay idealismo, y que sólo a fuerza de idealidad es posible ponerse en contacto con la realidad."[127] Por lo tanto, es dable pensar que Bergson es conciente de enfocar sólo un friso del arte irónico y humorístico, es decir, su primera coloración afectiva, antisentimental, mordaz, correctiva, cómplice de un grupo, y que esta comicidad trivial, privativa del hombre e articulada en mecanismos sutilmente intuidos de la vida y de la comedia, constituye sólo una parte del conjunto.

Por último, las Vanguardias Históricas encauzan en una única filosofía del absurdo y del humor todas las reflexiones de los siglos anteriores sobre el fenómeno de lo irrisorio, interpretándolo como única vía de renovación artística e imaginaria, gracias a su carácter lúdico y

[126] P. Ballart. *Eironeia*, *op. cit.*, pp. 130-132.
[127] H. Bergson. *La risa*, *op. cit.*, p. 99.

paradójico. Desde las primeras páginas de *El humorismo* (1908), Luigi Pirandello pone de manifiesto el desquite de los románticos contra el clasicismo de los latinos y contra la poética intelectualista e aristotélica. Según Aristóteles, la retórica corresponde a la lógica, y por lo tanto el arte debe de obrar conforme ciertos principios universales y absolutos, "como si la obra de arte fuera una conclusión que hubiera que edificar igual que un razonamiento. Decía: 'Así se ha hecho; así se debe hacer'. Reunidos, como en un museo, muchos modelos de belleza inmutable, imponía su imitación".[128] En la retórica antigua, el arte es puro artificio, o sea, mímesis, "*composición* exterior, acuerdo lógicamente ordenado",[129] que va vistiendo unos pensamientos desnudos como si las ideas fueran unos maniquíes, mientras el estilo es una forma-vestido preestablecida y racional aprendida de la tradición de los modelos antiguos. Siguiendo las estelas románticas, al yugo de la retórica clasicista Pirandello opone un estilo propio donde la forma, que se va creando poco a poco, descansa sobre el más vivaz, libre, espontáneo e inmediato movimiento de la lengua, deparado por la actitud del humorista.[130]

El proceso artístico de la representación humorista difiere enormemente de la imitación intelectualista. Para explicar la esencia, los caracteres y la materia del humorismo, el dramaturgo siciliano acude a la reflexión, a la conciencia irónica, a la *dissimulatio* o bufonería trascendental ya intuida por los románticos,[131] que acompaña toda la ejecución de la obra de arte e ilumina el espíritu del artista. En la obra de arte tradicional, la reflexión se esconde a guisa de una forma del sentimiento. Es un

[128] L. Pirandello. "El humorismo". *Ensayos*, *op. cit.*, p. 60.
[129] Ibíd., p. 63.
[130] Ibíd., p. 68.
[131] *Vid.* pp. 56-59.

espejo interior en que el pensamiento se mira para asistir, de modo inactivo, al nacimiento y a la composición ordenada y progresiva del artefacto. Por el contrario, en la creación humorística, la actividad especial de la conciencia actúa como un juez desapasionado con el fin de sacudir y descomponer la imagen que tiene delante: "Sin embargo, de este análisis, de esta descomposición, surge o emana otro sentimiento, aquel que podría llamarse, y yo lo llamo así, *el sentimiento de lo contrario*".[132] El sentimiento de lo contrario es un fenómeno de desdoblamiento de la actividad fantástica de la reflexión que, en lugar de provocar una asociación de imágenes por similitud o contigüidad, despierta y llama a las contrarias. Esta serie de imágenes antagónicas divide el espíritu que, inquieto, se empeña en establecer entre ellas las relaciones más impensadas y arabescas.[133]

El enjambre del arte humorístico pirandelliano se aviene con la ironía romántica: ambas son epifanía del desorden y de la incoherencia del juego de la vida y de la paradoja del mundo.[134] La incongruencia atañe al estilo: el siciliano observa la "mala" composición de las obras humorísticas, entreveradas de continuas digresiones, saltos temporales, interrupciones autoriales, etc, poniendo como ejemplo *Los novios* de Alessandro Manzoni y *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy* de Laurence Sterne. Además, la obra humorística ahonda con fuerza en la materialidad de la vida, y hace acopio de los detalles comunes, de las vicisitudes ordinarias, de los pormenores triviales y vulgares, es decir, de todos aquellos elementos que contaminarían la perfección e idealidad del arte tradicional. Por último, sobre la realidad diseccionada, la actividad de la fantasía proyecta la naturaleza humana: la

---

[132] L. Pirandello. "El humorismo", *op. cit.*, p. 162.
[133] Ibíd., p. 171.
[134] *Vid.* pp. 54-55.

reflexión descompone el carácter del personaje en todas sus imperfecciones, contradicciones y caprichos, a guisa de espejo de la variedad, multiplicidad y falsedad, incluso, del alma humana.[135]

El arte humorístico de principio del siglo XX se enriquece gracias a las proclamas. En el primer *Manifiesto del Futurismo* (1909), Filippo Tommaso Marinetti incita a la destrucción de los museos, de las bibliotecas, de las academias[136] en pos de una belleza que se adapte a la velocidad de los tiempos modernos. En el *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (1921), el autor de *Zang Tumb Tuuum* cifra el arte esencial en la analogía, en el amor profundo que une cosas distantes, aparentemente hostiles entre sí. Esta cadena de analogías, que es la música orquestal y polifónica subyacente a las cosas, es la única capaz de abrazar la vida de la materia, gracias a *l'immaginazione senza fili*.[137] En *Siete manifiestos Dada* (1918), Tristan Tzara deja claramente definida la rebeldía de su movimiento en la concepción de un arte que precisa ser antidogmático ("estoy contra los sistemas, el más aceptable de los sistemas es no tener, por principio, ninguno"),[138] antidialéctico ("no hay una Verdad última"),[139] lúdico ("el arte no es cosa seria"),[140] vacío ("Dada no significa nada"),[141] inútil ("toda obra pictórica o plática es inútil"),[142] espontáneo ("la espontaneidad dadaista"),[143] privado ("el arte es algo privado, el artista lo hace para sí mismo"),[144] y, por último, negativo y destructivo ("que

---

[135] L. Pirandello. "El humorismo", *op. cit.*, pp. 203-205.
[136] S. Guglielmino y H. Grosser (eds.). *Il sistema letterario*. Milano: Principato, 1989, p. 195.
[137] Ibíd., p. 196.
[138] T. Tzara. *Siete manifiestos Dada*. Barcelona: Tusquets, 1987, p. 20.
[139] Ibíd., p. 19.
[140] Ibíd., p. 9.
[141] Ibíd., p. 13.
[142] Ibíd., p. 16.
[143] Ibíd., p. 20.
[144] Ibíd., p. 21.

grite cada hombre: hay un gran trabajo destructivo, negativo, por cumplir. Barrer, asear. La limpieza del individuo se afirma después del estado de locura, de locura agresiva, completa, de un mundo dejado en manos de banditos que desgarran y destruyen los siglos. […] La lucha encarnizada, con todos los medios del asco dadaísta").[145]

En el marco de la renovación de los géneros literarios de principio de siglo, los movimientos de las Vanguardias, el Futurismo y sobre todo el Dadaísmo, radicalizan las tendencias de un arte anticlasicista y antirretórico haciendo tabula rasa con el pasado. Heredero de la ironía romántica, el humor de las Vanguardias juega a destruir, primero, la tradición y, luego, su propio artefacto. Sin embargo, a diferencia del idealismo, la *dissimulatio*, la autoalienación del artista es paradójicamente una bufonería intrascendente e antipatética, que no toma en serio ni al producto ni a su creador. La ironía romántica, entendida como belleza formal, se trueca sí en un mundo metafórico, introspectivo e imaginativo, pero su objetivo ya no consiste en rasgar las vestiduras sino en alentar un placer puramente estético de contraste entre la visión convencional de la realidad y las impresiones insólitas del artista. La disolución de toda Verdad, a raíz de la carnicería de la guerra de 1914-1918, asienta el humor sobre una realidad estilizada, deshumanizada y vacía. El arte deja de ser un símbolo y se convierte en una tontería, en algo efímero, incomprensible para la masa y, por lo tanto, destinado al ámbito privado. El artista vanguardista nos invita a contemplar su arte como una pura farsa, como una burla de sí mismo. En *La deshumanización del arte* (1925), José Ortega y Gasset afirma que

[145] T. Tzara. *Siete manifiestos Dada*, *op. cit.*, pp. 24-25.

> la nueva inspiración es siempre, indefectiblemente, cómica. Toda ella suena en esa sola cuerda y tono. La comicidad será más o menos violenta y correrá desde la franca "clownería" hasta el leve guiño irónico, pero no falta nunca. Y no es que el contenido de la obra sea cómico –esto sería recaer en un modo o categoría del estilo "humano"- sino que, sea cual fuere el contenido, el arte mismo se hace broma.[146]

Para los vanguardistas, la parodia de la idea de arte recala en la *Ilusionstörung* romántica y en la transgresión de los límites de la obra, que destruye su forma para engullir la realidad exterior. En el proyecto romántico, además del ya citado lector crítico de Friedrich Schlegel y Novalis,[147] Walter Benjamin señala las comedias de Ludvig Tieck, donde intervienen el espectador, el autor y el personal, que trabaja en el teatro.[148] En los movimientos de principio del siglo XX, la obra transgresora más conocida tal vez sea *Seis personajes en busca de autor*, estrenada en 1921. Sin embargo, ya unos años antes, los espectáculos Dadá, primero, en Zurich en el Cabaret Voltaire (1918), y, luego, en París (1920), pretendían ironizar sobre la forma externa del arte agrediendo al público que, escandalizado, reaccionaba y participaba activamente en la representación teatral de la obra. Un ejemplo de la libertad artística de Dada y de su fusión entre arte y vida es la presentación de Max Ernst, en mayo de 1921, en la galería Au Sans-Pareil. La puesta en escena es la siguiente: "De una trampilla, en el fondo de la galería, salían gemidos. Uno de los dadaístas, escondido detrás de un mueble, insultaba a las

---

[146] J. Ortega y Gasset. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Austral, 1987, p. 86.
[147] Cf. p. 62.
[148] "En cierto pasaje Pulver apunta una cuádruple reflexión: el 'ánimo del que goza' define el primer reflejo, el segundo el 'espectador sobre la escena'; entonces 'comienza el actor a reflexionar sobre sí mismo en su calidad de mimo' y, finalmente, 'se sumerge en la autocontemplación irónica'". En W. Benjamin. *Obras. El concepto de crítica…*, *op. cit.*, p. 85, [en nota].

personalidades presentes; los otros iban y venían sin corbata y con guantes blancos. Ribemont-Dessaignes no paraba de gritar: 'Llueve sobre una calavera'. Breton rompía cerillas con los dientes. Aragon maullaba. Soupault jugaba al escondite con Tzara mientras que Péret y Charchoune se estrechaban las manos continuamente…".[149]

En palabras de Ramón Gómez de la Serna, cauce de las Vanguardias europeas en España,

> en el cubismo, en el dadaísmo, en el superrealismo y en casi todos los ismos modernos hay un espantoso humorismo que no es burla, ¡cuidado!, ni estafa, ni es malicia callada, sino franca poesía, franca imposición, franco resultado.[150]

El ensayo ramoniano sobre el "Humorismo", incluido en su libro *Ismos* (1931), cierra la reflexión vanguardista sobre el humor puro, libre de intenciones, de efectismos y de trucos, antes de su mordiente compromiso con la sociedad. La serie de definiciones ramonianas acerca del humorismo junto a sus famosas greguerías –metáfora más humor- se mantienen fieles a la tradición romántica de la risa, antes de que esta se afiance a los regimenes totalitarios. En Italia, en la etapa del Duce, los más importantes exponentes del humor cínico que tiene como blanco las costumbres burguesas son Pitigrilli y Guido da Verona; en España, como ya he esbozado, son los humoristas de la otra Generación del 27 (Miguel Mihura, Edgar Neville, Tono, Jardiel Poncela) quienes, acabada la guerra civil, practican en las revistas y en el teatro un humor desaforado, libertador y corrosivo frente a los tópicos y a las máscaras sociales.

Entre todos los "ismos" ramonianos despunta el humorismo por ser "la actitud más cierta ante la efimeridad

---

[149] H. Béhar y M. Carassou. *Dadá*. Barcelona: Península, 1996, p. 33.
[150] R. Gómez de la Serna. "Humorismo", *op. cit.*, p. 230.

de la vida".[151] Para el escritor madrileño esta postura vital depende nuevamente de la superioridad de la *dissimulatio* socrática: sólo desconcertando y dividiendo al personaje absoluto que parecemos ser, es posible observar la realidad en una nueva perspectiva, subversiva y anticonvencional.[152] Mediante el distanciamiento irónico el artista humorista llega a ver el doble de toda cosa, su revés,[153] porque "en el humorismo está la fraternidad de todas las cosas, y los absurdos que tienen una ser pavorosa de realizarse, se realizan al fin, tienen una especie de vida sobrenatural".[154]

Brindando la definición del humor como suma de cosas heterogéneas y como disolución de los opuestos (la gravedad se mezcla a la trivialidad, la verdad a la mentira, lo sublime a lo ridículo, la seriedad a la alegría, la vida a la muerte), Gómez de la Serna recupera y amplía la ironía romántica y la idea de Jean Paul del humor como "*lex inversa* en buen sentido".[155] Además, la confusión y el dislate de todos los estilos, formas y registros, exhibidos por el autor de las greguerías, evidencian la intertextualidad con el pensamiento pirandelliano del sentimiento de lo contrario[156] y, por ende, con el bagaje cultural del carnaval, este último muy presente entre los escritores de las Vanguardias.

La valiosa aproximación al arte humorístico del impulsor de los "ismos" en España concluye arrojando luz sobre la antisentimentalidad y el escepticismo inherentes a esta figuración. Mientras la tragicomedia, inventada por los románticos, es una alternancia de trágico y de cómico, en el humor ni lo cómico ni lo trágico verdaderamente

---

[151] R. Gómez de la Serna. "Humorismo", *op. cit.*, p. 199.
[152] Ibíd., p. 199.
[153] Ibíd., p. 200.
[154] Ibíd., p. 202.
[155] J. P. Richter. "Sobre la Poesía Humorística", *op. cit.*, p. 97.
[156] Cf. *supra* pp. 78-79.

aparecen, más bien se trata de la tensión entre ellos. "El humorista debe cuidar, por eso, de que ni lo cómico ni lo amargo dominen su creación, y una bondad ingénita debe presidir la mezcla. Al humorista ha debido conmoverle lo que ha escrito, aunque a los otros les haga reír o les anonade con su burla".[157] Sobre esta sentencia de Gómez de la Serna aletea la sombra del famoso análisis freudiano del humor. La disolución de las lágrimas por medio de algo accesorio y burlón frente a la seriedad de la vida, esa máxima *in tristitia, hilaritas in hilaritate tristis*[158] de que habla también Pirandello en referencia al sentimiento de lo contrario,[159] está influida por el *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905). Bajo el prisma del psicoanálisis de principio de siglo, "el humor es un recurso para ganar el placer [cómico] a pesar de los efectos penosos que lo estorban; se introduce en lugar de este desarrollo de afecto, lo remplaza".[160] Finalmente, lo cómico romántico vuelve a ser interpretado como un inhibidor del dolor y de la pena, para excitar una risa amarga y escéptica, consciente de que no existe una verdad definitiva y de que toda forma precisa ser parodiada y hecha pura imagen en un sistema de espejos infinitos.

---

[157] R. Gómez de la Serna. "Humorismo", *op. cit.*, p. 206.
[158] L. Pirandello. "El humorismo", *op. cit.*, p. 142.
[159] Ibíd., p. 165.
[160] S. Freud. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1999, vol. VIII, p. 216.

2.1.3. La ironía en el panorama de las escuelas literarias contemporáneas

2.1.3.1. La Nueva Crítica angloamericana y los neoaristotélicos de Chicago: Brooks, Frye, Booth y Muecke

La Nueva Crítica anglomericana, que surge en los años de 1920 y que domina sobre todo en los años de 1940 y 1950, tiene el mérito de haber hecho moneda de uso corriente el término "ironía" a la hora de enjuiciar las obras literarias. Los nuevos críticos, magníficos lectores de poesía, se caracterizan por una crítica práctica, objetiva, ahistórica y meticulosa. Este formalismo le lleva a un atento *close reading* de "las palabras sobre el papel" y a averiguar de qué manera las partes del texto se relacionan para alcanzar el orden y la armonía, en una praxis de la tensión. En el ensayo "Irony and Ironic Poetry" (1948), revisado tres años más tarde bajo el título de "Irony as a Principle of Structure" (1951), Cleanth Brooks, el representante más destacado del grupo de los "Fugitivos", de la "Escuela del Sur", pretende cultivar una crítica alrededor de los mecanismos –mejor dicho, de los "operadores temáticos", según la denominación de Jonathan Culler-[161] de la ironía y de la paradoja, de la ambivalencia y de la ambigüedad subyacentes al lenguaje poético. Brooks interpreta el poema como una totalidad orgánica estratificada semánticamente sobre una serie de relaciones intratextuales donde la ironía es "'la presión del contexto' (*the pressure of the context*) sobre una determinada instancia del sentido".[162] Para Brooks la ironía es el soporte de todo poema siempre y cuando en él concurran motivos de signos diferentes, que deben ser

[161] J. Culler. "Beyond Interpretation". *The Pursuit of Signs*. New York: Cornell University Press, 1981. Cito de P. Ballart. *Eironeia*, *op. cit.*, p. 149.
[162] Cito de Ballart. Ibíd., p. 151.

interpretados en el contexto y nunca extrapolados como juicios universales y abstractos. La tesis de Cleanth Brooks, junto a la de Kenneth Burke de la ironía equiparada a los tropos de la comedia, de la dramaturgia y de la dialéctica, en *A Grammar of Motives. A Rethoric of Motives* (1945), resultan simplistas y reduccionistas. Ronald S. Crane, de los neoaristotélicos de la Universidad de Chicago lanza una dura crítica al autor de *The Well Wrought Urn* en el artículo "The Critical Monism of Cleanth Brooks" (1952).[163]

Tras el enfoque puramente objetivo y retórico de los críticos del *New Criticism*, la ironía vuelve a encontrar un lugar en una crítica de raíces aristotélicas que pretende deducir las macroestructuras de la literatura universal conforme sus valores míticos y arquetípicos. En la primera sección de *Anatomía de la crítica* (1957), "Crítica histórica: teoría de los modos", Northop Frye plantea una tipificación del héroe en orden a la posición moral de este respecto de la audiencia, lo que da pie a cinco modos ficcionales: el *mito*, que está fuera de las categorías literarias normales por ser el héroe un dios; el *romance* -*märchen*- donde el héroe es humano pero superior en *grado* a los demás hombres y al medio ambiente; el *modo mimético elevado*, de la tragedia y la épica, en que el héroe no sucumbe a los demás hombres pero si al medio ambiente; el *modo mimético bajo*, de la comedia y de la narrativa realista, donde el héroe se halla en igualdad de condiciones con respecto a los demás hombres y al medio ambiente, y, finalmente, el nivel más inferior de todos cuando "si es inferior en poder o inteligencia a nosotros mismos, de modo que nos parece estar contemplando una

[163] Para la crítica de Crane, véase P. Ballart. *Eironeia*, *op. cit.*, pp. 159-160. Para otras desestimaciones de la ironía de Brooks y Burke, véase nuevamente a Ballart. Ibíd., pp. 154-158 y a W. C. Booth. *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus, 1986, p. 14.

escena de servidumbre, frustración o absurdo, el héroe pertenece al *modo irónico*".[164] El análisis de Frye pone sobre el tapete de la ironía la ceguera del personaje que, inconsciente de su situación, se halla en una posición de inferioridad respecto del lector. El auditorio, manejando mucha más información, adelanta acontecimientos, e intuye el caldo de cultivo de la ironía situacional: la discrepancia entre la realidad y las apariencias y, por ende, la capitulación del personaje frente al destino.

Más adelante, el canadiense ahonda en la *dissimulatio* socrática de todo ironista. El crítico aísla la objetividad radical y desapasionada del escritor irónico y su abstención de todo juicio de valor o moraleja. "Así pues, el escritor de ficción irónico se menoscaba a sí mismo y, como Sócrates, pretende que no sabe nada, ni siquiera que es irónico. La total objetividad y la supresión de cualesquiera juicios morales explícitos son elementos esenciales de su método".[165] En el intento por abarcar la totalidad de la literatura en una visión completa, Frye separa netamente la ironía de la sátira, aunque en el tercer ensayo, "Crítica arquetípica: Teoría de los Mitos", le haga compartir la etiqueta del *mythos* del Invierno de acusada tradición realista, porque nace del modo mimético-bajo, de "las ambigüedades y complejidades veleidosas de la existencia no idealizada".[166] La conexión entre la ironía y la inspiración realista y cotidiana es harto conocida: en este caso, Northop Frye sigue las estelas del pensamiento romántico y vanguardista;[167] sin embargo, su distinción entre ironía y sátira se torna, a los ojos de un crítico cuyo nombre se asocia inmediatamente a la ironía como Wayne C. Booth, radical en exceso porque "¿qué decir de todos

---

[164] N. Frye. *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1991, pp. 54-55.
[165] Ibíd., p. 63.
[166] Ibíd., p. 293.
[167] Cf. p. 54 y pp. 78-80.

esos lúcidos y apasionados moralistas irónicos como Voltaire, Swift, Butler u Orwell?".[168]

En efecto, Wayne C. Booth, correligionario en sus años juveniles de la Escuela de Chicago, escribe uno de los libros más extenso y mejor documentado sobre el tema, *Retórica de la ironía* (1974), donde, ajeno a las distinciones entre las diferentes clases de literatura imaginable (tragedia, comedia, sátira, épica, poesía lírica, etc), se pregunta por el funcionamiento de las ironías concretas en todo tipo de discurso.

Si "una cuestión importante respecto de la ironía es cómo autores y lectores consiguen captarla",[169] Booth se propone deslindar los mecanismos retóricos, los indicadores irónicos, para una perfecta comprensión textual. En opinión del crítico norteamericano, el lector puede ir al encuentro del autor y de su mensaje subrepticio, siempre y cuando este sea un narrador fiable (*reliable*), que proponga una historia y unos comentarios verdaderos, cuyos valores corresponden a los del "autor implicado". En este caso hablamos de "ironía estable". Por contra, si el narrador no es fiable (*unreliable*), tampoco lo son sus opiniones. Entonces, hablamos de "ironía inestable", frente a la cual el lector suspicaz sólo puede ser consciente de que no existe ninguna proposición definitiva, y de que toda reconstrucción de esta ironía infinita, tanto en su vertiente nihilista y absurda como escéptica pero en cierta forma estable por la presencia de un Ironista Supremo, es tan vulnerable y aproximativa como lo son sus engañosas afirmaciones.[170] "Si la ironía es, como enseñaron al mundo

---

[168] W. C. Booth. *Retórica de la ironía*, *op. cit.*, p. 14. Para profundizar en Frye y en su concepto de ironía, Ibíd., pp. 15-16, y también véase "Northop Frye. El 'mithos' de invierno: La ironía y la sátira". P. Ballart. *Eironeia*, *op. cit.*, pp. 162-171.

[169] W. C. Booth. *Retórica de la ironía*, *op. cit.*, p. 19.

[170] La famosa distinción entre narrador fiable y narrador no fiable, sobre la cual Booth construye la oposición entre ironía estable e

Kierkegaard y los románticos alemanes, 'negatividad absoluta e infinita', y si, como creen muchos, el mundo o universo o creación nos ofrece en ningún punto una resistencia fuerte y rápida a una nueva corrosión irónica, entonces todos los significados se disuelven para formar el único significado supremo: ¡No hay significado!".[171]

Booth plantea las "Inestabilidades" en la tercera parte su libro,[172] mientras en la primera, "La ironía estable", y en la segunda, "Cómo saber dónde detenerse", postula, con inquebrantable afán aristotélico, su aplaudida reconstrucción. En primer lugar, cabe reconocer la ironía verbal a través de cuatro rasgos distintivos: intencionalidad, encubrimiento, estabilidad y finitud. El autor crea deliberadamente la ironía con un grado mayor o menor de ocultación y, una vez fabricado el sentido, al lector no se le invita a socavarlo mediante nuevas demoliciones y reconstrucciones porque los significados alcanzados son circunscritos al universo del discurso que estamos analizando.[173] Acto seguido, el crítico norteamericano delimita los cuatro pasos de una reconstrucción rigurosa: en el primer estadio, el lector rehace el significado literal y rechaza la proposición tácita de la que depende; en el segundo, ensaya interpretaciones o explicaciones alternativas; en el tercero, toma una decisión sobre los conocimientos o creencias del autor, y, en cuarto y último, elige un significado o un conjunto de ellos de lo que puede estar seguro. Booth plantea su ejemplar reconstrucción como un

---

ironía inestable en *Retórica de la ironía*, se halla en su trabajo anterior, *Retórica de la ficción* (1961).

[171] W. C. Booth. *Retórica de la ironía*, *op. cit.*, p. 135.

[172] En "Inestabilidades", Booth, aún consciente de meterse en un terreno resbaladizo, intenta la reconstrucción de la ironía inestable, dividiéndola en oculta o manifiesta, local o infinita. Sin embargo, el resultado es mucho menos contundente que en el caso de la ironía estable. Ibíd., pp. 293-344.

[173] Ibíd., pp. 30-32.

"movimiento intelectual […] realmente 'hacia abajo', 'atravesando la superficie' para llegar a algo más sólido y más profundo".[174] En estos términos, la eclosión de la ironía verbal del crítico neoaritotélico recuerda la segmentación pirandelliana del proceso creativo del humor. Tras la contemplación de un objeto o de una persona se percibe en ellos algo anormal que se define como la "*observación de lo contrario*". Luego, la reflexión, analizando la incongruencia, descompone la imagen en pos del "*sentimiento de lo contrario*", o sea, de su significado más profundo y más veraz.[175]

Preocupado por la capacidad del lector de acometer la reconstrucción, el crítico norteamericano brinda, con la ayuda de ejemplos exhaustivos, las normas de interferencia por la que se puede apreciar la ironía dentro de un texto. El autor puede sembrar pistas en el título o en un epígrafe,[176] o insertar en el texto un error "'sencillamente increíble'"[177] bajo la forma de una expresión popular, un hecho histórico o un juicio convencional cuya contradicción rotunda atenta contra la lógica y no puede pasar desapercibida al lector. Otro indicador irónico atañe al posible conflicto de hechos o de voces dentro de la obra, es decir, la presentación de algo verdadero que luego resultará falso. Esta diatriba incluye también la ironía dramática o doble ironía: cuando se invita al lector a comparar dos voces y a adoptar un punto de vista superior.[178] Del mismo modo, puede producirse un choque entre dos estilos[179] o el enfrentamiento entre nuestras creencias y las expresadas en el texto.[180] Además, el

---

[174] W. C. Booth. *Retórica de la ironía*, *op. cit.*, p. 67.
[175] L. Pirandello. "El humorismo", *op. cit.*, pp. 162-163.
[176] W. C. Booth. *Retórica de la ironía*, *op. cit.*, pp. 90-95.
[177] Ibíd., p. 95 y ss.
[178] Ibíd., pp. 100-107.
[179] Ibíd., pp. 107-112. Cf. con la transposición de tono bergsoniana, *vid.* pp. 75-76.
[180] Ibíd., pp. 112-115.

análisis de las pistas en el texto tiene que ir *pari passu* con el enfoque del contexto: se precisa tener en cuenta quién escribe el fragmento o la obra, en qué medio de comunicación aparece y cuáles son sus circunstancias históricas, políticas, sociales, personales, literarias, etc.[181] Por último, Booth hace hincapié en el compromiso entre autor y lector, en el conocimiento común de emisor y receptor, para la buena operatividad de la ironía, cuya incomprensión es la mayor desazón del crítico norteamericano. Para el teórico de Chicago, el encuentro entre espíritus afines depende de tres clases de acuerdo: compartir la misma experiencia del vocabulario y de la gramática del idioma elegido; poseer la misma experiencia cultural y el mismo acuerdo sobre su significado y valor, y, por último, conocer tan bien como el autor los géneros literarios y sus matices.[182]

Además de Wayne C. Booth, entre las máximas autoridades angloamericanas en materia irónica destaca el australiano Douglas C. Muecke, que dedica el total de sus escritos críticos a este fenómeno. El primer estudio de este catedrático de la universidad de Monach es *The Compass of Irony* (1969), seguido por *Irony* (1970), por una serie de artículos sobre la materia ["The communication of Verbal Irony" (1973), "Analyses de l'ironie" (1978), "Irony Markers" (1978), "Images of Irony" (1983)],[183] y, finalmente, por *Irony and the Ironic* (1982). A lo largo de casi dos décadas, la de los setenta y ochenta, Muecke centra su prurito investigativo hacia la ironía sin decaer en la monotonía; al contrario, somete esta figuración a un proceso de revisión y perfeccionamiento constantes. Aún manteniendo intacta las tesis de fondo, cada estudio del

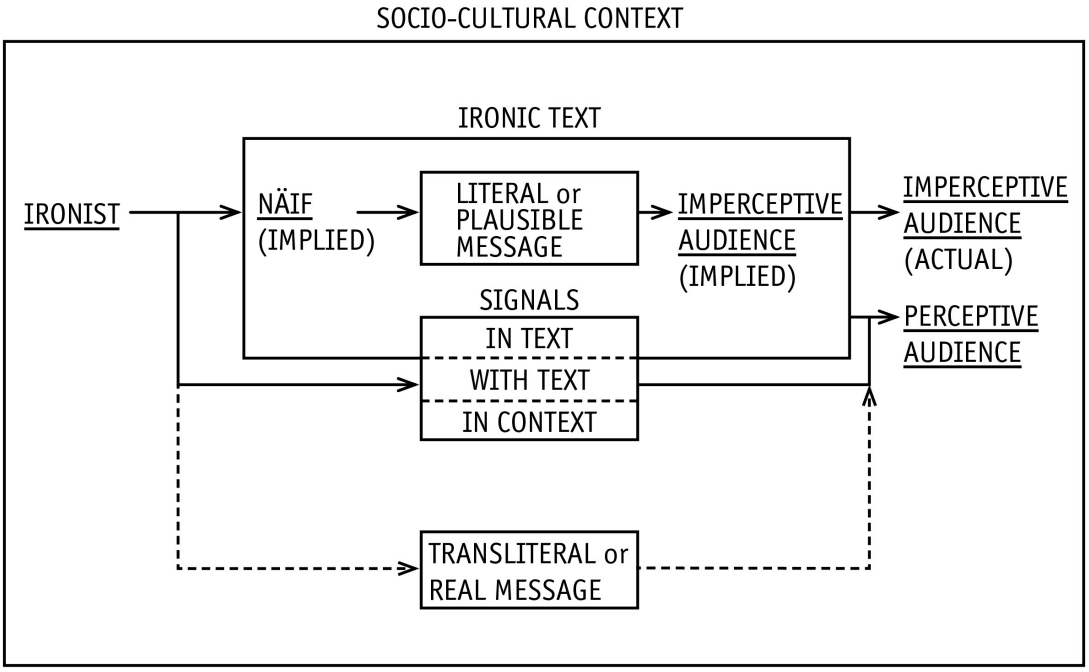
[181] W. C. Booth. *Retórica de la ironía*, *op. cit.*, pp. 133-134.
[182] Ibíd., pp. 143-144.
[183] Para la referencia bibliográfica de los artículos de Douglas C. Muecke remito a P. Ballart. *Eironeia*, *op. cit.*, p. 204, [en nota].

teórico australiano es un hito que supera y perfila las limitaciones de las clasificaciones anteriores; por lo tanto, me encaramaré a su último ensayo, sin dejar naturalmente de hacer referencia a los escalones anteriores. En palabras de Ballart, *Irony and the Ironic* es "la más clara y ordenada de sus presentaciones del problema, y aquella que puede constituir, en mi opinión, una buena base para investigaciones posteriores".[184]

Tras una panorámica introductiva sobre la multiplicidad del fenómeno irónico y un paréntesis, no por eso menos interesante, sobre la evolución del concepto, en el tercer apartado "The anatomy of irony" de *Irony and the Ironic*, el teórico de Monach recupera la idea expuesta en *The Compass of Irony*, de una doble naturaleza irónica, dividida en ironía verbal e ironía situacional y aquí reelaborada en la dicotomía "Instrumental Irony"[185] e "Observable Irony".[186] Entre los ejemplos de la ironía observable, el más significativo es el del ladrón robado donde las pretensiones de seguridad del *alazon*, el fanfarrón del dúo del teatro griego, se dan de bruces con la realidad que parece estar sujeta a los azares de la fortuna y del destino, supremos humoristas. En la ironía de circunstancia, el *alazon* permanece ciego frente a la incongruencia de la situación. "The alazon may be totally unreflective, or boldly confident; or he may be infinitely circumspect, seeing every trap but the one he falls into".[187] Por el contrario, en la ironía instrumental se produce la ingenuidad fingida del *eiron*, el humilde interlocutor del dúo del teatro griego, que procura ocultar su mensaje bajo las máscaras socráticas de la inocencia, de la modestia, de la circunspección. Ahondando en la ironía

[184] P. Ballart. *Eironeia*, *op. cit.*, p. 205.
[185] D. C. Muecke. *Irony and the Ironic*. London: Methuen, 1982, p. 36.
[186] Ibíd., p. 36.
[187] Ibíd., p. 37.

verbal, Muecke aprecia su intrínseco juego dramático en la implicación de ironista y lector (véase el diagrama reproducido más abajo).[188] Esta comunicación resulta ausente o casi ausente en la ironía observable: el proceso de anagnórisis y peripecia a que está sometido el lector deseable, unido a la falta del responsable de la acción, une en la sola instancia de lector irónico/observador irónico ambas figuras.



Otro elemento que el crítico australiano recupera para una completa anatomía de la ironía es su coloración filosófico-afectiva. Basándose en el artículo de Norman Knox, "On the classification of ironies", Douglas C. Muecke propone hablar de una "ironía abierta" y de una "ironía cerrada". La primera, llamada también ironía paradójica, engloba dos realidades contradictorias que evidentemente se anulan dejando una ironía abierta, marcada por el profundo relativismo que ya hemos visto en Kierkegaard y en las

[188] D. C. Muecke. *Irony and the Ironic*, *op. cit.*, p. 40.

inestabilidades irónicas de Booth.[189] La segunda incluye una clase heterogénea de ironías cerradas cuyo componente de liberación de las emociones, aún siendo variable y manifestándose en diferentes gradaciones que ya conocemos (ironía trágica, cómica, satírica, nihilista), desenmascara las falacias de las apariencias.

> It may be conceded, to Knox, that this feeling of paradox is of special importance to what he calls Paradoxical Irony but not that it is unimportant elsewhere. Perhaps we can at this point suggest that there is a second feeling, a feeling of liberation, characteristic of, though not peculiar to, irony and that the two feelings vary inversely with one another, the second being more important in the other classes of irony Knox lists: tragic, comic, satiric and nihilistic. We can group these together as Closed Ironies, so called because each points to the 'reality' that definitively unmasks the appearance, though without affecting the latter's plausibility or verisimilitude. (Paradoxical Irony is Open in the sense that the 'reality' that closes it is a view of the world as inherently contradictory or open!).[190]

Muecke clausura su distribución de la ironía preguntándose qué recursos retóricos o artísticos incrementan el efecto y la calidad de esta figuración. El principio de economía es uno de ellos, porque a mayor simplificación, mayor efecto: el ironista sólo tiene que encender la mecha del potencial autodestructivo de su oponente a través de la parodia, de la *reductio ad absurdum*, de preguntas retóricas, etc.[191] El segundo principio es el de alto contraste donde a mayor disparidad entre lo pensado y lo intuido, mayor ironía.[192] El tercer recurso es la posición de la audiencia, ya recordada por

[189] Cf., respectivamente, p. 69 y pp. 89-90.
[190] D. C. Muecke. *Irony and the Ironic*, *op. cit.*, p. 46.
[191] Ibíd., pp. 52-53.
[192] Ibíd., pp. 53-54.

Frye.[193] Esta puede oscilar entre un mayor o menor conocimiento real de lo que esta ocurriendo bajo el disfraz irónico.[194] El último rasgo es el tópico de la ironía cuyo efecto incrementa conforme el capital emocional investido. Los temas comprometidos con la sociedad, como la religión, la política, la historia, la moral, el amor, implican una mayor participación del público.[195]

El cuarto y último apartado de *The Irony and the Ironic* es "The practice of irony", un compendio de las diversas técnicas de la ironía en su vertiente verbal, teatral y ficcional. El catedrático de Monach resume las formas de la ironía verbal en la antífrasis, la hipérbole, la lítote, la *reductio ad absurdum*, la ironía por analogía, etc.[196] De la ironía ficcional destaca las técnicas para disolver en el puro relativismo los puntos de vista internos a la obra, principalmente los de los personajes avasallados por las circunstancias, como don Quijote; pero también el menoscabo del ironista, en la "ironía de automenosprecio" o *self-disparaging irony*, cuando este pretende mostrarse bajo el disfraz de un personaje ignorante e incrédulo.[197]

A mí juicio, aún más importante resulta el paralelismo que Muecke establece entre la estructura dramática de la ironía y la del teatro. El *alazon* del duo del teatro griego lo interpreta el *dramatis personae* debido a su ceguera respecto de lo que va a ocurrir en escena. Los actores de reparto se truecan en víctimas de la ironía observable por la presencia del público que, por saber más de la intriga, se halla en una posición de superioridad respecto de los caracteres. En cierta manera, el escritor/director de teatro asume el mismo desafío del ironista de la ironía instrumental: por un lado, posee un carácter disimulador y

---

[193] Cf. s*upra* pp. 87-88.
[194] D. C. Muecke. *Irony and the Ironic*, *op. cit.*, pp. 54-55.
[195] Ibíd., p. 55.
[196] Ibíd., pp. 56-66.
[197] Ibíd., pp. 85-101.

mira a la verosimilitud de la acción, por otro, aguarda la anagnórisis, la comprensión del mensaje por parte de los espectadores. Para Muecke, el tablado aúna un potencial irónico sorprendente en la inclusión en la representación dramática del teatro entre bastidores y de la obra dentro de la obra. Estas incrustaciones crean en el espectador la paradoja de la ironía romántica, la lucha entre la ilusión mimética y el espectáculo en cuanto artefacto. "The irony involved in these plays that draw attention, explicitly or implicitly, to their status as play, to their illusory nature, is Romantic Irony".[198] El crítico australiano pone como ejemplo *Seis personajes en busca de autor*: cuando el Padre ruega al Productor poder representar su drama personal, no debemos olvidar la condición de carácter de este último, a su vez dirigido por un productor "real", que es Pirandello en el prefacio de la obra. Otras posibilidades irónicas son la dramatización del guionista y del director no dentro de sus roles, sino en calidad de *metteur en scène*, como Iago que organiza y orquesta las acciones de Casio, Desdémona y Otelo;[199] cierta contradicción entre la inevitabilidad del guión y la representación, que sucede *in actu*;[200] las identidades ocultas de los personajes, disfrazados bajo máscaras, vestuarios, ademanes y lenguaje que realmente no le pertenecen,[201] y, por último, cuando la superioridad del patio de butacas se extiende al tablado, y algunos actores manifiestan el mismo conocimiento de la acción que el público a expensas de otros caracteres. El ejemplo de Muecke es la Ifigenia de Eurípides. Agamenón la lleva a

[198] D. C. Muecke. *Irony and the Ironic*, *op. cit.*, p. 73.
[199] Ibíd., pp. 75-76.
[200] Ibíd., pp. 76-77.
[201] Ibíd., pp. 77-80.

Áulide para ser sacrificada, mientras ella piensa ir a sus esponsales con Aquiles.[202]

2.1.3.2. El Marxismo: Lukács

Georg Lukács es el primero y único de los críticos de filiación marxista en abordar el papel de la ironía en la novela. El interés de los marxistas por el método artístico comunista oficial del realismo socialista centra su atención hacia la mímesis literaria en detrimento de la figuración irónica. *Teoría de la novela* del húngaro Lukács, escrita entre 1914 y 1915 -en efecto, antes de abrazar la triunfante revolución soviética- es una excepción porque une la concepción lukacsiana del "reflejo" de la realidad a la ironía, entendida como principio vertebral de la novela.

Para Lukács, la novela no tiene que reproducir fotográficamente la realidad dando la impresión de una mera apariencia externa; por el contrario, de ella se precisa el reflejo tanto de los objetos como de la naturaleza humana y de las relaciones sociales. Esta manera especial de reflejar la realidad corre sobre un orden y una estructura subyacentes: al lector se le ofrece la imagen dinámica y compleja de la vida a través de una forma intensiva, mientras que la ironía hace de mediadora entre los dos polos corrigiendo la parcialidad y las limitaciones de la aprehensión del mundo del escritor, cuya visión se requiere libre. "Esta ironía es la autocorrección de la fragilidad".[203] Esta afirmación rezuma, a todas luces, el concepto de crítica de arte del Romanticismo alemán, que

[202] D. C. Muecke. *Irony and the Ironic*, *op. cit.*, pp. 81-85.
[203] G. Lukács. *Teoría de la novela*. Barcelona: Edhasa, 1971, p. 79.

manifiesta una constante autocrítica hacia el artefacto.[204] En opinión de Lukács, las relaciones entre la materia, heterogéneas y discontinuas, y los principios de ligazón formales -no abstractos- precisan un equilibrio ético y normativo, de creación épica, que la ironía ejerce entre el subjetivismo creativo y el objetivismo en aras de la unidad orgánica de la novela. Cabe precisar que, en el húngaro, el alcance metafísico de la ironía romántica es prácticamente nulo: la relación entre la idea y lo real se agota en la puesta en forma sensible y no en su relación con el infinito.

> La composición novelesca es una función paradojal de elementos heterogéneos y discontinuos llamados a constituirse en una unidad orgánica siempre puesta en tela de juicio. Las relaciones que dan coherencia a esos elementos abstractos no son, en su pureza abstracta, sino de naturaleza formal. También el último principio unificante no puede ser sino la ética de la subjetividad creadora, ética que se ha hecho evidente en los propios contenidos. Pero es necesario que ésta última sea abolida a fin de que pueda realizar la objetividad normativa del creador épico y ella es, no obstante, incapaz de penetrar enteramente los objetos que debe formar; no puede despojarse enteramente de su aspecto subjetivo para aparecer como el sentido inmanente al mundo de los objetos. También es necesario que, para alcanzar el acto creador de equilibrio, se corrija ella misma por medio de una nueva ética determinada, a su vez, por los contenidos. Es esa interacción y esa unidad en la forma que hace la sustancia de la ironía, esa intención normativa propia de la novela, que la estructura de sus datos, condena a una extrema complejidad.[205]

Al definir la novela como "la epopeya de un mundo sin dioses",[206] la ironía lukacsiana coge un sesgo netamente solgeriano y kirkegaardiano. En sus primeras manifestaciones épicas, el héroe atraviesa una serie de

---

[204] Véase pp. 60-61.
[205] G. Lukács. *Teoría de la novela*, *op. cit.*, p. 93.
[206] Ibíd., p. 89.

peligrosísimas aventuras para mejor realzar su triunfo delante de la humanidad y de los dioses; en la novela contemporánea, el héroe vive pasivamente, y si este se lanza a la aventura interior y al ensueño, choca con una pared de vidrio que le devuelve una imagen hueca. Esta mística negativa es consecuencia de la madurez de la novela; su objetividad irónica es "la viril y madura comprobación de que jamás el sentido puede penetrar de lado a lado la realidad y que no obstante, sin él, esta sucumbiría en la nada y en la inesencialidad".[207] En su significación histórico-filosófica de la novela, el húngaro define la ironía la libertad del escritor con respecto a Dios y la única condición que confiere objetividad a la estructuración falaz que, a su vez, depende de la multiplicidad de sentido de lo real.[208] Para concluir, *Teoría de la novela* es una aportación valiosa a la teoría de la ironía: la convierte en la estructura actancial de la novela en el medio del desengaño ontológico del siglo XX. Sin embargo, una vez convertido al ideario marxista, el nihilismo desplegado por Lukács en la ironía no encajará con el sentido unívoco del realismo socialista. Unos años más tarde, en *La novela histórica* (1937), el crítico tachará su teoría de la forma de perniciosa y apuntará ideológicamente a un realismo histórico y social, de tipo balzaciano.

[207] G. Lukács. *Teoría de la novela*, *op. cit.*, pp. 93-94.
[208] Ibíd., p. 98.

2.1.3.3. El Postestructuralismo: de Man y Culler

La concepción saussuriana de la significación como una "unidad positiva" de sentido acarrea el desinterés estructuralista por la ironía considerada un mero recurso retórico encerrado en el texto. Sin embargo, al superar este concepto inmanentista y al abrirse a la inestabilidad de la significación y a la pragmática de la comunicación (oral y escrita), el Postestructuralismo recupera la ironía: ahora un complejo dispositivo semántico inherente al lenguaje y que solo la competencia del lector puede activar.

En el ensayo "Retórica de la temporalidad" (1969), posteriormente incluido en *Visión y ceguera* (1971), Paul de Man, célebre derridiano de Yale, brinda interesantes reflexiones en torno al maridaje de ironía y lenguaje metafórico. En la primera parte de este famoso artículo, titulada "Alegoría y símbolo", el deconstructionista aborda la delimitación de las nociones de alegoría y símbolo. El principal atractivo del símbolo consiste en apuntar hacia el infinito y no agotar nunca las sugerencias hacia la totalidad. Por el contrario, la alegoría remitiendo a un significado específico es susceptible de ser descifrada y, por lo tanto, es un signo finito. Esta tesis clásica, expuesta por Hans Georg Gadamer, en *La verdad y el método*, invalida la creencia del derridiano de un lenguaje esencialmente metafórico y no simbólico. Para validar su tesis de la negatividad del lenguaje, de Man acude a los románticos, estableciendo un paralelismo entre la no identificación del yo empírico con el yo sustancial y la no identificación del significante con el significado. En el marco de la temporalidad, el yo sólo posee un autoconocimiento negativo (en cuanto no-yo); del mismo modo, al ser el lenguaje un sistema de signos, el

significado sólo puede coincidir con la representación metafórica del signo anterior, instalándose en el vacío de una diferencia temporal.

> El significado que constituye el signo alegórico no consiste sino en la *repetición* (en el sentido que tiene en Kierkegaard el término) del signo anterior con el que nunca puede coincidir, puesto que lo esencial de este signo es su pura anterioridad. La alegoría secularizada de los primeros románticos contiene, por tanto, ese momento negativo que en Rousseau se llama renuncia y en Wordsworth corresponde a la pérdida de la identidad personal en la muerte o en el error.[209]

"Ironía", que es la segunda parte del ensayo, ancla el signo alegórico con el irónico sobre la base teórica de la ironía romántica schlegeliana y de lo cómico absoluto baudelariano. El deconstruccionista de Yale es quien ha valorado y comentado con mayor fortuna "De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas", recalando en el desdoblamiento y en la caída, dos conceptos claves de este ensayo como ya hemos visto anteriormente. Para de Man, la facultad del filósofo de duplicarse, de ser a la vez uno y otro, es el primer paso que conduce al entendimiento de la ironía porque establece la comunicación entre dos sujetos, sin ser, por contra, una relación intersubjetiva (de superioridad). El crítico belga interpreta la ironía como la distancia constitutiva de todo acto de reflexión con respecto a lo que el ser no es: por un lado, no es un no-yo y, por otro, no es el mundo no humano. Dejando de lado lo cómico significativo, de Man inviste el sentimiento de inferioridad de lo cómico absoluto con la metáfora espacial de la discontinuidad y multiplicidad de niveles que el sujeto padece en el progresivo autoconocimiento negativo de sí mismo. La

[209] P. de Man. "Retórica de la temporalidad". *Visión y ceguera*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991, pp. 229-230.

diferenciación de la conciencia se produce por medio del lenguaje y sólo dentro de esta categoría única y privilegiada el hombre puede hallar una identidad, aunque esta sea un signo ficticio negativo, no coincidente.

> La disyunción reflexiva no sólo ocurre *por medio* del lenguaje como categoría privilegiada, sino que a la vez sustrae al yo del mundo empírico, para trasladarlo a un mundo constituido *de* lenguaje y *dentro* del lenguaje. El sujeto encuentra el lenguaje en el mundo como una entidad entre otras, pero esta entidad le resulta imprescindible ya que es la única que le permite diferenciarse del mundo. Visto así, el lenguaje divide al sujeto en dos: en el yo empírico, inmerso en el mundo, y en otro yo que, en su intento por diferenciarse y autodefinirse, llega a ser como un signo.[210]

El crítico de Yale reitera la discontinuidad irónica del ser, en cuanto ente lingüístico, por medio del segundo ingrediente de lo cómico baudelariano, la caída. La conciencia de la duplicidad irónica del yo, de su inautenticidad lingüística se consigue a costas del yo empírico. No basta con la caída de los demás, es necesario que el sujeto mismo se caiga, que colapse su sentimiento de superioridad y, que se reduzca a un sentimiento de degradación y cosificación con respecto a la naturaleza; sólo así el hombre pasa de la etapa de adaptación mistificada al pleno conocimiento de su mistificación.

Imbuido del credo deconstruccionista, de Man aboga por la idea de un perpetuo movimiento de la conciencia irónica que con una rapidez inquietante pasa del pequeño autoengaño al ámbito de lo absoluto, al baudelariano "vértigo de la hipérbole".[211] Las últimas consecuencias de la maniobra irónica serían "la conciencia de la no-conciencia, una reflexión sobre la locura desde dentro de la locura

---

[210] P. de Man. "Retórica de la temporalidad", *op. cit.*, p. 236.
[211] C. Baudelaire. "De la esencia de la risa en general y de los cómicos en las artes plásticas", *op. cit.*, p. 42.

misma".[212] El de Yale sugiere que la reflexión del ironista sobre su duplicidad lingüística y ficticia conduce a la completa enajenación porque el lenguaje es metafórico y, por consiguiente, vacío. De Man refuta la propuesta de Jean Starobinski de una posible reconciliación del espíritu y del mundo, curando el estado de locura mediante la palabra oral o escrita.[213] Y pone como ejemplo *La Princesa Brambilla* (1822), donde dos jóvenes comediantes, Jacinta y Giglio Fabra, creen curarse de la confusión entre arte y vida, pasando de la representación de una comedia lacrimosa del Abad Chiari a una de las comedias del arte de Carlo Gozzi. En realidad, lejos de recuperar su condición natural, los cambios de trajes sólo les llevan de una condición ficticia a otra, encontrándose ahora atrapados en el papel de la pareja feliz. El crítico belga viene a decir que "jamás el arte y la vida habían estado tan separado como en el momento mismo en que parecían haberse reconciliado".[214] De hecho, cuando el príncipe Giglio Fabra parece reconocer su propia mistificación irónica,[215] Ernst T. A. Hoffmann baja el telón apostillando que "se ciega de súbito la fuente en

---

[212] P. de Man. "Retórica de la temporalidad", *op. cit.*, p. 239.

[213] "Nada impide al ironista conferirle un valor expansivo a la libertad que ha conquistado: esto lo lleva a soñar con la reconciliación entre el espíritu y el mundo, con la unificación de todas las cosas en el reino del espíritu. Entonces puede ocurrir el gran Eterno Retorno, la reparación universal de lo que el mal había alterado temporalmente. Y esa reparación puede lograrse por mediación del arte. Más que ningún otro romántico, Hoffmann añoraba un retorno al mundo. El símbolo de ese retorno podría ser la felicidad 'burguesa' que encuentra la joven pareja de comediantes al final de la *Prinzessin Brambilla* –el texto de Hoffmann que Baudelaire llama 'un alto breviario de estética' en su ensayo sobre la risa y que también cita Kirkegaard en sus diarios". Ibíd., pp. 239-240.

[214] Ibíd., p. 241.

[215] "'Os digo que he venido, y que volveré en lo sucesivo, a la hora misteriosa en que os reconocisteis, para complacerme con vosotros en la idea de que debemos considerar como ricos y dichosos lo mismo a nosotros que a todos aquellos a quienes ha sido dado el ver y reconocer, en el extraño y resplandeciente espejo del sol de Urdar, la vida, su propia persona y todo su ser'". En E. T. A. Hoffmann. *La Princesa Brambilla*. Madrid: La Fontana Literaria, 1972, p. 203.

donde el editor de estas hojas ha bebido hasta el presente momento".[216]

Por último, de Man crea un paralelismo entre la ironía vertiginosa de Baudelaire y la ironía romántica, en cuanto creatividad destructiva, de Friedrich Schlegel. Bajo la pluma del crítico de Yale la "permanente parábasis" del fragmento 668 de los *Fragmentos críticos* schlegelianos (1797) cobra una significación parecida a la palabra de Jacques Derrida, *différance*. La naturaleza de la ironía consiste en un eterno diferir del sentido plausible, en un *staccato*, que se repite pero que no engendra la continuidad diacrónica de la alegoría, porque el yo dividido sólo puede vivir el presente a la manera de una sucesión de momentos aislados. La ironía desengañada de de Man, al igual que la de los primeros románticos alemanes, se halla en la poesía infinita en continua gestación, en la agilidad eterna, en la destructora bufonería trascendental y, en términos ya deconstruccionistas, en la conciencia ineluctable de la ceguera, de que toda lectura no pasa de ser una tergiversación del texto. "El acto irónico, como lo entendemos ahora, revela la existencia de una temporalidad que definitivamente no es orgánica, puesto que su relación con la fuente se da sólo en términos de la distancia y la diferencia, y no permite, por tanto, ni un final ni una totalidad. La ironía divide el flujo de la experiencia temporal entre un pasado que es pura mistificación y un futuro acosado para siempre por el miedo a la recaída en la inautenticidad".[217]

Jonathan Culler, cronista por excelencia del declive del Estructuralismo, se halla en una posición harto diferente respecto a la de Paul de Man ya que ofrece una visión de la ironía mucho menos alarmante y menos

[216] E. T. A. Hoffmann. *La Princesa Brambilla*, *op. cit*, p. 203.
[217] P. de Man. "Retórica de la temporalidad", *op. cit.*, p. 246.

escéptica. En *La poética estructuralista* (1975) Culler traslada el centro de atención del texto al lector. Este, en cuanto *homo significans*,[218] completa y reorganiza los signos del texto, los "significados vacíos",[219] que apoyan una variedad de significados completos, que el lector enfoca desde su experiencia, desde su "competencia literaria",[220] a fin de convertirlo en un producto inteligible.

> La literatura ofrece un ejemplo o imagen de la creación del significado, pero eso es sólo la mitad de su función. Como ficción, guarda una relación peculiar con el mundo; el lector es quien debe completar, reordenar, introducir los signos en el dominio de la experiencia. De ese modo, expone todos los rasgos desafortunados y todas las incertidumbres del signo e invita al lector a participar en la producción del significado para superarlos o por lo menos reconocerlos.[221]

El crítico norteamericano se propone aislar una serie de factores para luego construir un modelo cultural de *vraisemblance*, de convenciones de lectura, como recurso de significado y coherencia. Naturalizar un texto significa devolverle el carácter de función comunicativa y relacionarlo con un tipo de discurso o modelo ya codificado y por eso natural y legible. La naturalización de un texto irónico, que corresponde al quinto nivel de *vraisemblance*, significa convertir la *différance* de Derrida y la

---

[218] "En este tipo de interpretación, el significado de la palabra es lo que revela al lector, mediante las acrobacias en que le hace participar, en relación con los problemas de su condición, de *homo significans*, creador y lector de signos. Así pues, la noción de competencia literaria acaba haciendo de base de una interpretación reflexiva". En J. Culler. *La poética estructuralista*. Barcelona: Anagrama, 1978, p. 187.

[219] "La misión, es más que nada, construir una teoría del discurso literario que explicara las posibilidades de interpretación, los 'significados vacíos' que sirven de soporte a diversos significados plenos, pero que no permiten que se atribuya pura y simplemente cualquier significado a la obra". Ibíd., p. 171.

[220] Ibíd., p. 163 y *passim*.

[221] Ibíd., p. 369.

permanente parábasis de de Man en una distancia que hay que salvar mediante la actividad hermenéutica.

En el quinto nivel de *vraisemblance*, Culler coloca la ironía en situación de paridad conceptual con la parodia porque la naturalización de ambas categorías, que barajan por definición dos órdenes y dos pisos –en el caso de la parodia se solapa el texto original y el parodiado, y, en el caso de la ironía se contrapone la realidad y la apariencia (ironía situacional) o el significado literal y el irónico/alternativo (ironía verbal)- no se resuelve en una síntesis superior sino en la exploración de la distancia abierta entre los dos modos de *vraisemblance*. Culler saca a colación que "ninguna oración es irónica *per se*. […] Para que una oración sea irónica ha de ser posible un grupo de lectores que la interpreten de modo totalmente literal".[222] De hecho, la figuración irónica es un fascinante reclamo interpretativo para el lector que contrasta la referencialidad del texto narrativo con un mundo al que él está familiarizado y, por ende, puede juzgar e interpretar. Culler perfila bajo el epígrafe de "contexto" los factores determinantes para la inteligibilidad irónica: primero, nuestro modelo de naturalización en el nivel de comportamiento humano, que provoca juicios sobre lo que el texto presenta; segundo, nuestras expectativas sobre el mundo que la novela ha construido (acciones, personajes, etc); luego, nuestro refutación de los significados aparentes cuya incongruencia provoca lecturas irónicas, y, por último, nuestra apreciación de los procedimientos habituales del texto que justifica las conveniencia de una *vraisemblance* irónica.[223]

En conclusión, al trasladar la atención del formalismo del texto a las estrategias de lectura, Culler supera tanto

---

[222] J. Culler. *La poética estructuralista*, *op. cit.*, pp. 219-220.
[223] Ibíd., p. 223.

los cuatro pasos de reconstrucción de la ironía estable de Booth como la negatividad irónica de de Man. Culler concilia la interpretación monolítica y cabal del neoartistotélico, que pretende barrer cualquier dudas, con la teoría del derridiano de Yale del perpetuo desplazamiento del significado, porque para el crítico norteamericano calificar de irónico un texto significa atribuirle la capacidad de generar una gran variedad de significados sin que estos desemboquen en una certeza, que subvierta negativamente el significado literal para erigir en su lugar una "actitud verdadera".[224] La gracia reside en que la hermenéutica irónica es "la pura negatividad de la ironía ininterrumpida",[225] la travesía del lector hacia un nivel de coherencia formal de la incertidumbre irónica sin que el intérprete pueda determinar a ciencia cierta desde qué actitud el autor está minando los sentidos de la superficie.

2.2. EL MODERNO DEBATE SOBRE LA PARODIA (SIGLO XX)

El debate sobre la parodia es un debate moderno. Los formalistas y los estructuralistas conceptualizan este género conforme a dos tendencias: por un lado, ahondan en el rol que desarrollan la parodia y los géneros nacidos al amparo del carnaval en el proceso de renovación de la literatura; por otro, vacían la parodia de su contenido burlesco y humorístico y amplían su significado, asociándole nuevos dominios provenientes del campo de la seriedad. El siguiente apartado se propone verificar cómo el sesgo mecánico, gramatical y autorreflexivo que la

[224] J. Culler. *La poética estructuralista*, *op. cit.*, p. 224.
[225] Ibíd., p. 225.

parodia toma a lo largo del siglo XX se debe principalmente a la noción bajtiniana de *dialogismo* en cuanto mecanismo inherente a toda comunicación (oral y escrita), y a la concepción barthiana de *código* que actualiza lo ya escrito. Al hilo de un análisis crítico de las obras de Álvaro Cunqueiro, la parodia constituye un hito porque, como ya ha puesto de manifiesto María Ángeles Müller-López en *Parodia de la literatura taumatúrgica en Álvaro Cunqueiro*, constituye uno de los dos géneros en que se origina la narrativa del mindoniense. El otro, del que me ocuparé más adelante, es el género de lo maravilloso.

2.2.1. La parodia en Tinianov y Bajtín

El Formalismo sistematicista de Iuri Tinianov supera la brecha abierta por el Formalismo mecanicista y por el organicista[226] entre el sistema y la historia señalando el rol clave de la parodia en el proceso de transformación de la literatura. El pivote del sistema es el principio dialéctico: en el proceso de cambio literario aparece un axioma constructivo de contraste, en relación a un axioma ya presente, que, aplicándose al mayor número de fenómenos lingüísticos, se automatiza y por ende desplaza el principio ya existente. La parodia es el vehículo por excelencia de esta renovación; en *Dostoievski y Gogol: hacia una teoría de la parodia* (1921), Tinianov expone su juicio al respecto:

[226] Peter Steiner está en contra de una perspectiva monolítica del Formalismo, distinguiendo tres fases de su historia según las tres metáforas que actúan como modelos generativos: primero "la máquina", luego "el órgano" y por último el "sistema". Cf. P. Steiner. "El formalismo ruso". R. Selden (ed.). *Historia de la crítica literaria del siglo XX*. Madrid: Akal, 2010, pp. 28-32.

> La esencia de la parodia consiste en la mecanización de un procedimiento determinado; esta mecanización es perceptible, por supuesto, sólo en el caso de que sea conocido el procedimiento que se convierte en mecánico. De esta manera, la parodia realiza una tarea doble: 1) la mecanización del procedimiento determinado y 2) la organización del nuevo material (a este nuevo material pertenece también el viejo material mecanizado).[227]

La parodia no es tanto la burla de un modelo parodiado como el resultado de una lucha por la supremacía entre sus distintos componentes: cuando, debido al desgaste y al uso del anterior, en el sistema aparece un nuevo factor constructivo dominante, este reorganiza el material y lo subordina dando vida a una nueva obra de arte estratificada y mecanizada sobre la vieja forma. Tinianov cierra la brecha abierta por la *desfamiliarización*, la *ostranenie* de Viktor Sklovsky, entre arte y no-arte porque, en cuanto "juego dialéctico entre los artificios",[228] la parodia rejuvenece las obras literarias contraponiendo sus formas lingüístico-estilísticas sin extrañarlas del todo de los fenómenos vitales y culturales (la materia del arte) de las que dependen. Por último, el esquema de Tinianov hermana la estilización con la parodia. En la estilización, el desajuste se convierte en correspondencia entre los dos planos: el estilizante y el estilizado, y cuando esta modalidad presenta ribetes cómicos se torna en parodia: "la estilización motivada o subrayada cómicamente se convierte en parodia".[229] La crítica literaria moderna no reconoce

---

[227] I. Tinianov. "Tesis sobre la parodia". E. Volek (introd. y ed. de). *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín*. Madrid: Fundamentos, 1992, vol. I, p. 169.
[228] P. Steiner. "El formalismo ruso", *op. cit.*, p. 32.
[229] I. Tinianov. "Tesis sobre la parodia", *op. cit.*, p. 169.

esta diferenciación debido a la posibilidad, esquematizada por Gérard Genette, de una parodia seria.[230]

Con respecto a Mijail Bajtín (1895-1975), uno de sus mejores comentadores, Tzvetan Todorov, le otorga los títulos de "le plus important penseur soviétique dans le domaine des sciences humaines, et le plus grand théoricien de la littérature au XX° siècle".[231] La contribución mayor de la escuela neoformalista y neomarxista de Bajtín atañe al problema de los géneros literarios. Para Bajtín y sus seguidores, Pavel Medvedev y Valentin Voloshinov, la poética debe situar el punto de partida de su estudio en el tratamiento del género, que se eleva así por encima de la división formalista de *forma* y *contenido*, siendo una entidad tanto formal como socio-histórica. "Le genre est l'une des notions fondamentales de la translinguistique, de cette discipline que étudie les formes stables, non individuelles, du discours".[232] Para el grupo de Bajtín, la *translingüística* supera los límites del Formalismo porque interpreta el género dentro de un horizonte ideológico de metasignos: el género refracta la realidad socio-económica a su modo. En palabras de Medvedev, "la literatura refleja, en su contenido, un horizonte ideológico: formaciones alineadas, no artísticas (éticas, religiosas, ideológicas). Pero al reflejar estos signos alineados, la literatura crea nuevas formas (obras literarias), nuevos signos de intercambio ideológico".[233]

Sorprendentemente en lugar de hacer hincapié en la relación entre los textos y los intereses sociales o de clase, Bajtín explora el modo en que el lenguaje parodia la autoridad y libera voces alternativas, extraoficiales.

---

[230] *Vid.* p. 122. Cf. también con L. Beltrán Almería. *La imaginación literaria*. s.l.: Montesinos, 2002, p. 252, [en nota].
[231] Cito de T. Todorov. *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique*. Paris: Éditions du Seuil, 1981, p. 7.
[232] T. Todorov. *Mikhaïl Bakhtine…*, *op. cit.*, p. 126.
[233] P. Steiner. "El formalismo ruso", *op. cit.*, p. 38.

Entre todos los géneros, el crítico ruso destaca la supremacía de la novela porque esta es el resultado de la yuxtaposición de géneros distintos provenientes de lo serio-cómico, o sea, de aquellas modalidades como el diálogo socrático, la sátira menipea, el drama satírico y las parodias que obedecen a una concepción alterada y heterodoxa de la existencia, nacida al amparo del carnaval. Para Bajtín, las formas serias de la épica, de la poesía, de la tragedia constituyen sólo la mitad del conjunto porque, en la Antigüedad, en el Medievo y en el Renacimiento, no ha existido nunca un género directo, estricto que no haya tenido su doble paródico-transformista, su contra partida cómico-irónica. "It was our conviction that there never was a single strictly straightforward genre, no single type of direct discourse – artistic, rhetorical, philosophical, religious, ordinary everyday –that did not have its own parodying and travestying double, its own comic-ironic *contre-partie*".[234] La novela se forma precisamente en la modalidad paródica, en el proceso de destrucción de la distancia épica y, por contra, de familiarización –desmitificación- cómica del mundo y del hombre. De hecho, al igual que Tinianov, Bajtín ve la parodia como una vía directa a la renovación de los géneros literarios. El crítico ruso pone como ejemplo los sonetos de la introducción del *Quijote*, estos ya no se pueden clasificar dentro del género, más bien son una imagen del soneto, convertidos en el objeto de representación de la parodia: "In a parodied sonnet, the sonnet form is not a genre at all; that is, it is not the form of a whole but is rather *the object of*

[234] M. M. Bajtín. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981, p. 53. Para profundizar en los géneros jocoserios, véase M. M. Bajtín. "From the Prehistory of the Novelistic Discourse". Ibíd., pp. 41-83.

representantion: the sonnet here is the *hero of the parody*".[235]

En *Discourse in the Novel*, de 1934-1935, Bajtín fragua su idea de los géneros paródico-transformistas y por consiguiente de la novela sobre el *diálogo*. El hombre es un ser dialógico, cuya identidad, tanto interior como exterior, está sujeta a la otredad, a los vínculos lingüísticos con el otro porque "l'être même de l'homme (extérieur comme intérieur) est un *communication profonde*. *Être* signifie *communiquer*".[236] La novela, al reflejar los conjuntos ideológicos que están fuera de ellas, constituye el género dialógico por excelencia. Un signo verbal que refracta otro signo equivale a un enunciado que comenta o contesta a otro enunciado: ambos conforman un diálogo. El crítico acuña su concepto capital de *heteroglosia* (*raznorecie*) para referirse a la condición estilística básica que gobierna la producción del significado en el discurso novelístico: el diálogo vivo e intenso entre múltiples y heterogéneas voces sociales e individuales que las palabras del autor, de los narradores, de los personajes, de otros géneros, etc representan.

> Authorial speech, the speeches of narrators, inserted genres, the speech of characters are merely those fundamental compositional unities with whose help heteroglossia [*raznorecie*] can enter the novel; each of them permits a multiplicity of social voices and a wide variety of their links and interrelationships (always more or less dialogized). These distinctive links and interrelationships between utterances and languages, this movement of the theme though different languages and speech types, its dispersion into the rivulets and droplets of social heteroglossia, its dialogization –this is the basic

[235] M. M. Bajtín. *The Dialogic Imagination*, *op. cit.*, p. 51.
[236] Cito de T. Todorov. *Mikhaïl Bakhtine…*, *op. cit.*, p. 148.

> distinguishing feature of the stylistics of the novel.[237]

En la novela cómica, la heteroglosia se torna en una estilización paródica de los diferentes lenguajes incorporados; una exageración y una acentuación que pretende ser una plataforma para atacar el lenguaje serio representado. "It was parodic, and aimed sharply and potentially against the official languages of its given time. It was heteroglossia that had been dialogized".[238] La parodia es un híbrido semántico intencional y dialogizado –"every parody is an intentional dialogized hybrid"-,[239] donde los lenguajes además de iluminarse mutuamente -"interillumination of languages"-[240] se sientan a dialogar con el lenguaje ideológico oficial para derribar y parodiar su estilo y visión del mundo. En esta especie de doble discurso heteroglósico -"heteroglossia […] constitutes a special type of *double-voiced discourse*"-[241] el autor precisa reconstruir dos estilos y dos lenguajes –el que parodia, estratificado sobre diferentes lenguajes, y el parodiado- a guisa de dos universos semióticos e intralinguísticos solapados. "In order to be authentic and productive, parody must be precisely a parodic *stylization*, that is, it must re-create the parodied language as an authentic whole and one capable of revealing its own world inextricably bound up with the parodied language".[242] Para Bajtín, los mejores ejemplos de novelas dialógicas y polifónicas son *Gargantúa y Pantagruel* de François Rabelais, *El Quijote* de Miguel de Cervantes, *La*

---

[237] M. M. Bajtín. *The Dialogic Imagination*, *op. cit.*, p. 263.
[238] Ibíd., p. 273.
[239] Ibíd., p. 76.
[240] Ibíd., p. 363.
[241] Ibíd., p. 324.
[242] Ibíd., pp. 363-364.

vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy de Laurence Sterne y las obras de Fiódor Dostoievski.

2.2.2. Del concepto bajtiniano de dialogismo a los de intertextualidad, intertexto, hipertextualidad y transducción literaria: Kristeva, Barthes, Genette y Dolezel

En los años sesenta y setenta, el Estructuralismo francés, sobre todo, entra en contacto con los escritos del Círculo de Bajtín gracias a la llegada a Francia de Tzvetan Todorov y Julia Kristeva. Los estructuralistas ven en la concepción bajtiniana de dialogismo una vía de dinamización del movimiento. Todorov y Kristeva son los primeros en entender la magnitud de la metasemiótica bajtiniana que reemplaza el esquema estático de los textos por un modelo donde la estructura literaria no es (*ergon*), sino que se elabora (*energeia*) en referencia a otra estructura preexistente.

En *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique* (1981), Todorov saca a colación cómo la noción de *intertextualidad* introducida por Kristeva ya está presente en Bajtín, aunque en la manera confusa e indistinta de la transtextualidad y del dialogismo, donde la orientación dialógica del enunciado no puede evitar encontrarse con su creador y con lo ya dicho sobre el mismo tema por otros autores. "[…] Devenir *discours*, c'est-à dire énoncé, et recevoir un *auteur*, c'est-à dire le créateur de cet énoncé, dont l' énoncé à son tour exprime la position".[243] "Le discours reencontré le discours d'aitru sur tous les chemins qui mènent vers son objet, et il ne peut ne pas entrer avec lui

[243] Cito de T. Todorov. *Mikhaïl Bakhtine…*, *op. cit.*, p. 96.

en interaction vive et intense".[244] Sin embargo, es el artículo "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman" de la crítica húngara, publicado en 1967, el que consagra el término intertextualidad. Kristeva abre el ámbito textual de producción semiótica y dialógica a la dimensión horizontal –a quien escribe y a quien lee- y a la vertical – al texto en cuestión o a otros anteriores o diferente-,[245] creando así una palabra poética que funciona en tres dimensiones, sujeto-destinatario-contexto, donde la diacronía se transforma en sincronía. El estatuto de la palabra (el texto) sólo puede significar en función de o en oposición a otra estructura. Kristeva interpreta la viva y dinámica heteroglosia bajtiniana en términos de intertextualidad, de un lenguaje poético doble e impuro que significa debajo del lenguaje y nunca sin él, y que debido a su principio de expansión semántica absorbe diferentes sistemas lingüísticos, exteriorizándose luego en un mosaico de citas en diálogo entre ellas.

> Mais ces manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine es le premier à introduire dans la théorie littéraire: tout text se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'une autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'intalle celle d'*intertextualité*, et le langage poètique se lit, au moins, comme *double*.[246]

Roland Barthes, sin lugar a duda el más ameno, agudo y atrevido de los teóricos franceses de los años de 1960 y 1970, recoge la noción de intertextualidad de la crítica

---

[244] Cito de T. Todorov. *Mikhaïl Bakhtine…*, *op. cit.*, p. 98.
[245] "Le statut du mot se dèfine alors *a) horizontalent*: le mot dans le texte appartient à la fois au sujet de l'écriture et au destinataire, et *b) verticalement*: le mot dans le texte est orienté vers le corpus littéraire antérieur ou synchonique". En J. Kristeva. "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman". *Critique* XXIII: 239 (1967), p. 440.
[246] Ibíd., pp. 440-441.

húngara, transformándola en *intertexto*. En "Texte (théorie du)", publicada en 1968 en la *Enclyclopaedia Universalis*, Barthes define todo texto un intertexto. Este último, que nada tiene que ver con la vieja noción de fuente o de influencia, es un tejido poroso de citas pretéritas, que despuntan muchas veces por ser anónimas e inconscientes. Desde el punto de vista epistemológico, la noción de intertexto aporta a la teoría textual todo el volumen de la sociabilidad de la escritura literaria: el texto no reproduce más bien produce el lenguaje de la cultura anterior y de la contemporánea, redistribuyendo en él trozos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de lenguajes sociales, etc.

> […] Tout texte es un *intertexte*; d'autres textes son présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables: les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte es un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, de formules, de modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soint, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets.[247]

En definitiva, los marchamos de intertexto de Barthes, de intertextualidad, *géno-texte* y *phéno-texte* de Kristeva están orientados hacia la productividad y la significación porque, conforme a cierto espíritu bajtiniano, atacan la presencia en el texto de relaciones dominantes de autoridad, de la interdicción en la dicción, de la *doxa* en

---

[247] R. Barthes. "Texte (théorie du)". VV. AA. *Encyclopaedia Universalis*. France: Éditeur a Paris, 1968, vol. XV, p. 1015.

un espacio textual construido para la comunicación abierta entre el sujeto, el Otro y el contexto social. Barthes insiste en la polisemia textual, en el dialogismo frente al monologismo. El texto se lee o se escribe como un juego móvil de significantes, que ya no se refieren a significados fijos. El texto pertenece al plano de la producción, de la enunciación y de la simbolización: "c'est ce travail qu'on appelle la *signifiance*".[248] En este proceso de significación, el sujeto de la escritura, pues escapa a la lógica del *ego-cogito* y se ve instaurado en la de la deconstrucción y en la de la contradicción. El choque del escritor con una pluralidad semántica inestable, con un "concept massif (et non numératif)"[249] del texto, le desplaza de la posición tradicional de Autor-Dios, domine seguro del sentido diegético, de su verdad y literariedad. En una operación de talante estructuralista, en su famoso artículo "La mort de l'auteur", de 1968, Barthes llega a afirmar que la escritura empieza cuando muere el autor. Ya desvanecida la relación dogmática entre el autor y su obra, en el espacio textual, de múltiples dimensiones, se unen y se despliegan escrituras variadas, de las cuales ninguna es la original y ninguna es portavoz de un mensaje unívoco y sagrado. "Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le "message" de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n' est originelle".[250] Entonces, el autor se trueca dramáticamente en la figura de un "écrivain",[251] o en la de un

[248] R. Barthes. "Texte (théorie du)", *op. cit.*, p. 1015.
[249] Ibíd., p. 1016.
[250] R. Barthes. "La mort de l'auteur". É. Marty (ed.). *Oeuvres complètes*. Paris: Éditions du Seuil, 2002, vol. III, p. 43.
[251] Ibíd., p. 43.

"scripteur"[252] porque "son seul pouvoir est de mêler les écritures".[253]

En *Palimpsestes, la littérature au second degré* (la primera versión es de 1982; la segunda, ampliada, es de 1987), Gérard Genette explora la *transtextualidad* -término acuñado sobre el paradigma terminológico de intertextualidad- para referirse a la transcendencia textual del texto, a "'todo lo que pone el texto en su relación, manifiesta o secreta, con otros textos'".[254] Genette enumera cinco tipo de relaciones transtextuales. En el primero restringe la noción de intertextualidad de Kristeva a una relación de copresencia entre dos o más textos. Los ejemplos más frecuentes de esta relación conciernen a la imbricación de un texto en otro: la cita (con comillas, con o sin referencia precisa), que es la forma más al uso, la más explicita y literal; el plagio, que resulta una copia no declarada pero literal, y, la alusión, que consiste en un enunciado cuya plena comprensión se produce sólo en relación con otro enunciado.

El segundo tipo de transtextualiad es el *paratexto* construido sobre la relación variable entre el texto y su entorno, que aúna el título, el subtítulo, los intertítulos, los prefacios, los epílogos, las advertencias, los prólogos, las diferentes notas (al margen, a pié de página, finales), los epígrafes, las ilustraciones y otros signos accesorios, autográficos o alográficos. Dentro de la paratextualiad, Genette discierne el vínculo, puramente taxónomico, del texto con el título y el subtítulo (impresos en la cubierta) definiéndolo *architextualidad* y localizándolo en el quinto tipo de literariedad de la literatura. El tercero es la *metatextualidad*, o sea, el comentario crítico del texto,

---

[252] R. Barthes. "La mort de l'auteur", *op. cit.*, p. 45.
[253] Ibíd., p. 43.
[254] G. Genette. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989, p. 9.

mientras el cuarto, que corresponde al tema principal del libro, es la *hipertextualidad*: toda relación no crítica de un *hipertexto*, texto B, con un *hipotexto*, texto A.

Genette brinda la siguiente noción de hipertexto: todo texto inexistente sin un texto anterior y que deriva del previo por transformación simple, apodada *transformación*, o por transformación indirecta, definida *imitación*. Siguiendo las estelas de Kristeva y de Barthes, Genette interpreta "la hipertextualidad […] [como] un aspecto universal de la literariedad: no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales".[255] Pero, Genette insiste en que su concepto de hipertextualidad se distingue de forma decisiva del de intertextualidad de Michael Riffaterre porque el recurso al hipotexto no es nunca indispensable para la comprensión del hipertexto. "Todo hipertexto, incluso un pastiche, puede sin 'agramaticalidad' perceptible leerse en sí mismo, y comporta una significación autónoma y, por tanto, en cierta forma, suficiente".[256]

La presencia en cualquier obra de ecos parciales provenientes de otras fuentes, anteriores o posteriores, impulsa el crítico francés a limitar su examen de las sombras que se dejan ver por transparencia en la vieja imagen del palimpsesto a las que apuntan a aquellos géneros hipertextuales donde las prácticas de la transformación y de la imitación se producen de manera masiva y oficial.

Si bien Michel Butor afirma que toda cita es ya en sí paródica: "La citation la plus littérale est déjà dans une certaine mesure une parodie",[257] mientras Jorge Luis Borges demuestra en "Pierre Ménard, autor del Quijote" que la más

---

[255] G. Genette. *Palimpsestos*, *op. cit.*, p. 19.
[256] Ibíd., p. 494. Cf. con la pragmática de Linda Hutcheon, pp. 127-128.
[257] Cito de G. Reyes. *Polifonía textual*. Madrid: Gredos, 1984, p. 57.

literal de las reescrituras es ya una creación por desplazamiento del contexto, Gérard Genette centra la esencia de la parodia en la sustitución del tema parodiado por un tema nuevo, sin la modificación del estilo. Aquí la parodia se bifurca en dos tendencias: la parodia estricta que conserva el texto noble para aplicarlo, lo más literalmente posible, a un tema vulgar (real y de actualidad), y el *pastiche heroico-cómico* que imita estilísticamente el texto noble, creando otro texto nuevo, vulgarizando luego su tema. Estas dos modalidades tienen en común, a pesar de sus prácticas textuales completamente distintas (adaptar un texto, imitar un estilo), el introducir un tema vulgar sin atentar a la nobleza del estilo como sucede, por el contrario, en el *travestimiento burlesco* que modifica el estilo sin alterar el tema.[258]

La parodia es habitualmente el lugar de una confusión muy onerosa porque debido a sus efectos cómicos incluye tanto la deformación lúdica, como la transposición burlesca de un texto, o la imitación satírica de su estilo. Para aclarar esta confusión, Genette adopta el criterio estructural, en lugar del funcional, y rebautiza la parodia la desviación de un texto por medio de un mínimo de transformación; el travestimiento, la transformación estilística con función degradante; la imitación satírica, el pastiche satírico (del cual el pastiche heroico-cómico es una variedad), y, por ultimo, el pastiche, la imitación de un estilo sin función satírica.[259] El criterio estructural permite una nueva clasificación conforme el tipo de relación que se establece entre el hipertexto y el hipotexto: de transformación (parodia, travestimiento) y de imitación (imitación satírica, pastiche). Además permite –y esto me parece de extrema importancia- la entrada de la

[258] G. Genette. *Palimpsestos*, *op. cit.*, pp. 33-34.
[259] Ibíd., pp. 37-38.

modalidad que Genette llama con el oxímoron de *parodia seria*[260] y que divide en transformaciones serias, o mejor dicho, transposición, e imitaciones serias, válgase por pastiche, apócrifo o *forgerie*. El siguiente cuadro genettiano reproduce, de forma completa y definitiva, las prácticas hipertextuales glosadas con sus mejores ejemplos literarios.[261]

Por último, el crítico estructuralista afina aún más si cabe la distribución de las prácticas trascendentales del texto recordándonos que no se puede interpretar el cuadro general a guisa de un compartimiento estanco. La tríada de regimenes prevé una serie de grados intermedios: entre el lúdico y el satírico hace su aparición el irónico; entre el satírico y el serio, el polémico, y entre el lúdico y el serio, el humorístico. Con respecto a los dos tipos de

[260] G. Genette. *Palimpsestos*, *op. cit.*, p. 39.
[261] Ibíd., p. 41.

relaciones entre hipertexto e hipotexto la separación es más clara, pero no excluye en modo alguno la posibilidad de prácticas mixtas, donde se solapan la transformación semántica y la imitación estilística.

Lubomír Dolezel, discípulo de los integrantes del Círculo Lingüístico de Praga, fundado por Petr Bogatyrëv, y Roman Jakobson en 1926, tras la disolución de la OPOJAZ y la incorporación de los formalistas a las instituciones soviéticas de educación superior, en *Occidental Poetics*: *Tradition and Progress* (1991) recupera la noción semiótica praguense de *transducción literaria*. Este término resulta más amplio y completo que los marchamos estructuralistas de intertextualidad de Kristeva y de transliterariedad de Genette porque interpreta la comunicación literaria como cadenas de transmisión de *mensajes* escritos producidos y transformados conforme a dos secuencias: la de emisor-mensaje y la de mensaje-receptor. En el siguiente pasaje es crucial para entender el concepto de comunicación literaria del crítico checo:

> Literary texts constantly transcend the boundary of individual speech acts and enter into complex *chains of transmission*. There is no denying that nonliterary texts and discourses can also circulate in longer or shorter transmission chains as "reported speech". For literary texts, however, perpetual transmission is requisite for their survival: literary texts exist as aesthetic objects only as long as they are actively processed in circulation. Since the processing results in more or less significant transformations of the texts, I propose "literary transduction" as a general term for these processes.[262]

La transducción implica una actuación interpretativa, a partir de la cual quien a llevado a cabo dicha actuación

[262] L. Dolezel. "Literary Transduction". *Occidental Poetics*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1991, pp. 167-168.

realiza una producción textual con transformación de lo interpretado y con transferencia comunicativa del resultado transformado. El autor reelabora activamente el mensaje sobre el cual la fuente ha perdido todo control para que, a su vez, el lector pueda articular el resultado de la recepción en un nuevo texto (oral o escrito); entonces la transducción literaria se produce con el lanzamiento de un nuevo texto, una metamorfosis del texto originario, a nuevos posibles receptores. Si por el contrario, el lector elabora el texto en solitario, el circuito de la comunicación literaria queda incumplido.

La transducción constituye un mecanismo fundacional en la creación literaria, y resulta también consustancial al lenguaje no literario que circula en cuanto discurso indirecto. Sin embargo son los objetos estéticos lo que, de forma perpetua, viajan sobre los canales de la transducción incluyendo tanto la adaptación textual en cuanto catalizadora de la evolución literaria (la tradición literaria, la intertextualidad con todas su variantes: el intertexto, la transtextualidad, el *presupuesto*, *presupposition* de Jonathan Culler, etc; la transferencia de un cultura a otra, la transformación de un género en otro, la traducción en lenguas extranjeras, etc) como la metatextualidad, o sea, textos no literarios sobre textos literarios (la crítica literaria, la teoría literaria, la historia literaria, la educación literaria, etc).

Dolezel concluye haciendo hincapié en que las cadenas de transmisión de mensajes son variables porque, al estar integradas en el contexto histórico, espacial y cultural, dependen de la cambiante sensibilidad estética de quien produce y transmite los signos literarios. Con esta visión dinámica de la transducción, la Escuela de Praga sana la brecha abierta por los formalistas con la historia y supera la teoría fenomenológica de la recepción. Dolezel afirma

que "Vodicka's theory of reception arises from the semiotics thesis that the reading public is not a constant but a historical variable; its attitudes toward literature are continually being modified, depending on the changing 'context' in which the reception takes place".[263] Conforme la teoría semiótica de la recepción del praguense Felix Vodicka el público lector, nada más lejos de ser una constante, se constituye a guisa de una variable histórica y estética que autoriza o deshautoriza una obra tanto en su desarrollo semántico sincrónico como semántico diacrónico.

2.2.3. La parodia en la Postmodernidad: Rose y Hutcheon

> We are backward-looking explorers and parody is the central expression of our times (Dwight Macdonald).[264]

En el horizonte de la crítica literaria anglosajona, Margaret Rose y Linda Hutcheon despuntan por ser las mejores comentaristas de la parodia: la primera, por el libro fundador *Parody/Metafiction* (1979) seguido por el artículo "Defining Parody" (1980)[265] y, la segunda, por "Ironie, satire, parodie: un approache pragmatique de l'ironie"[266] (1981), al que se suma el conocido ensayo de Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms* (1985).

En el marco de la historia literaria, Rose interpreta el papel de la parodia como una modalidad de la discontinuidad y de la *autorreferencialidad*. Por un lado,

---

[263] L. Dolezel. "Literary Transduction", *op. cit.*, p. 170.
[264] Cito de L. Hutcheon. *A Theory of Parody*. London: Routledge, 1991, p. 1.
[265] M. Rose. "Defining Parody". *Southern Review* 13 (1980), pp. 5-20.
[266] L. Hutcheon. "Ironie, satire, parodie: un approache pragmatique de l'ironie". *Poetique* 46 (1981), pp. 140-155.

la parodia pone en tela de juicio el concepto mismo de imitación distinguiéndose de otras formas literarias, como la cita o la imitación literaria, por la incongruencia y la discrepancia cómicas entre textos. Además, para Rose el efecto cómico es imprescindible al cumplimiento del objetivo de la parodia.

> A history of parody will show, however, that parody has served to bring the concept of imitation itself into question, and that while imitation may be used as a technique in the parody it is the use of incongruity which distinguishes the parody from other forms of quotation and literary imitation. […] We will attribute a comic effect in parody to the perception of any type of incongruity, be it dissimilarity of anachronistic similarity between texts.[267]

Por otro lado, como el mismo título sugiere, Rose equipara la parodia con la autorreferencialidad. El espejo de la parodia es un instrumento irónico que arroja luz sobre la limitación del arte con respecto a la imitación y a la representación del objeto: "For in that self-parody can be seen the foreground the problem of ever completing the task of 'imitation' or 'cathing up' (as Tristram Shandy says) with the 'self', it also puts into doubt the thesis that the mirror, held up to its subject in the literary work, will give the reader a 'true' picture of the subject".[268] La autoparodia en cuanto espejo metaficcional y metarreflexivo del acto de la producción estética equivale a la destrucción de la ilusión artística de la ironía romántica y del humor corrosivo de las Vanguardias.[269] Pues, en conclusión, según Rose la incongruencia de la parodia y la *autorreflexividad* de algunas de sus formas recalan en el canon de la discontinuidad, de lo antinormativo y de la

[267] M. Rose. *Parody/Metafiction*. London: Croom Helm, 1979, pp. 22-23.
[268] Ibíd., p. 66.
[269] *Vid.* p. 82.

contradicción: la parodia rechaza los tipos de referencias a obras previas, y, en oposición al pensamiento formalista, no está destinada a la conservación y transformación estéticas.

A diferencia de Rose, Hutcheon interpreta la parodia como un método operativo de la continuidad que, al mismo tiempo permite un distanciamiento crítico entre el hipertexto y el hipotexto. "Instead, I see parody as operating as a method of inscribing continuity while permitting critical distance".[270] Al modelo estructuralista, Hutcheon añade el modelo hermenéutico insistiendo en el proceso, primero, de codificación del autor y, luego, de descodificación del lector para la plena realización de la modalidad paródica. Hutcheon, apoyándose en la idea de intertextualidad de Michael Riffaterre –"as the work of Riffaterre has made clear, from the perspective of any theory of intertextuality, the experience of literature consists only of a text, a reader, and his or her reactions, which take the form of systems of words, grouped associatively in the reader's mind"–[271] y de *inferential walks* de Umberto Eco –"inferential walks […] are not mere whimsical initiatives on the part of the reader, but are elicited by discursive structures and foreseen by the whole textual strategy as indispensable components of the construction"–[272] pone el acento sobre la pragmática semiótica, sobre la triple competencia (lingüística, genérica e ideological) expuesta por Philippe Hamon y Catherine Kerbrant-Orecchioni,[273] del lector que precisaría identificar todas las diferencias respecto de las normas

[270] L. Hutcheon. *A Theory of Parody*, *op. cit.*, p. 20.
[271] Ibíd., p. 87.
[272] U. Eco. *The Role of the Reader*. Bloomington: Indiana University Press, 1979, p. 32.
[273] L. Hutcheon. *A Theory of Parody*, *op. cit.*, pp. 52-53 y también L. Hutcheon. "Ironie, satire, parodie: un approache pragmatique de l'ironie", *op. cit.*, pp. 150-151.

incorporadas en el texto. El papel del lector en el texto permite también a Hutcheon sacar a colación el empleo privilegiado del tropo retórico de la ironía dentro del discurso paródico. Este último se mueve sobre la *dissimulatio* irónica, con la única diferencia que, en la ironía, la contradicción es intratextual e antifrástica mientras, en la parodia, es intertextual. Allá donde la ironía excluye la unidad de significado, la parodia excluye la unicidad textual.

CAPÍTULO 3

3.1. EL IDEALISMO CUNQUEIRIANO

3.1.1. Álvaro Cunqueiro, de oficio mitógrafo

> La imaginación me ha sido útil en el sentido de que ayuda a aceptar los milagros, a estar dentro del misterio y vivirlo con naturalidad. Por otro lado, nunca se me olvida aquello que dijo Lord Dunsany: "Imaginación es santidad" (Álvaro Cunqueiro).[274]

Tanto los títulos como el contenido diegético de las novelas cunqueirianas (*Flores del ano mil y pico de ave*, *Merlín y familia*, *Las crónicas del Sochantre*, *Las mocedades de Ulises*, *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, *Un hombre que se parecía a Orestes*, *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*, *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*) sacan a colación la profunda afición del gallego por los mitos. Su pasión por la mitología es tan extensa de considerarse un oficio, el de mitógrafo.

> He sido siempre un gran aficionado a la mitología. Podríamos decir que de oficio soy mitógrafo, ¿sabes? Los mitos están ahí: he querido partir de ellos, aunque a veces para desmitificarlos.[275]

La narrativa cunqueiriana es hipertextual en cuanto arranca de fuentes mitológicas anteriores (griegas, orientales, artúricas, gallegas, renacentistas, etc), y,

---

[274] R. Nicolás Rodríguez (ed.). *Entrevistas…*, *op. cit.*, p. 198.
[275] *Ibid.*, p. 204.

el resultado es casi siempre una transformación paródica, una desmitificación llena de anacronismos, ironía y humor del hipotexto. Cunqueiro se divierte actualizando y desmitificando de forma lúdica e iconoclasta los mitos pero, al mismo tiempo, demuestra un serio interés por su simbolismo antropológico: "Tengo un poco de suerte en el hallazgo de noticias raras y curiosas, a parte de que yo me haya preocupado un poco seriamente –a veces incluso muy seriamente- de mitología, del mito, del nacimiento de los mitos, del sentido de los mitos, etcétera".[276]

A la sombra del atractivo cunqueiriano por la hermenéutica antropológica se halla, en primer lugar, la amistad con el antropólogo y mitógrafo gallego Vicente Risco (1884-1963) considerado "una gran ayuda y un gran maestro […] probablemente uno de los grandes o de los más importantes mitógrafos: en fin, de la categoría de un Mircea Eliade".[277] Tal vez, Risco, que vive en Alemania en los años 30, le introduzca también en los escritos del Círculo de Eranos (*Eranoskreis*), fundando en 1933 por Rudolf Otto y Olga Fröbe-Kapteyn, y que se dedica a la hermenéutica simbólica. Entre los integrantes del círculo destacan personalidades de innegable significación que influyen en el pensamiento mitológico cunqueiriano como el ya citado Mircea Eliade o Karl Gustav Jung y los herederos de su metapsicología, Joseph Campbell y Gilbert Durand. En "Algumhas horas na biblioteca de Álvaro Cunqueiro", Cesar Cunqueiro rememora la presencia de un amplio grupo de obras dedicadas a la etnografía, al psicoanálisis, a la psicología y a la magia; una serie de tratados que, al parecer, el escritor gallego maneja con frecuencia, entre los cuales llama la atención, *El héroe de las mil caras* de Campbell: "Fazendo un grupo amplo, com respeito ás obras de

[276] R. Nicolás Rodríguez (ed.). *Entrevistas…*, *op. cit.*, p. 108.
[277] Ibíd., p. 108.

tipo etnográfico, psicanalítico, psicológico, bruxas, meigas, o demo, obras importantes e que sempre manejou e das quais sempre falou som: […] *O herói das mil caras,* de Capwell (*sic*) publicado no Fondo de Cultura Económica em 1961".[278] También, el gallego afirma haber sido uno de los primeros escritores españoles en interesarse en los trabajos estructuralistas del antropólogo francés Claude Lévi-Strauss: "Creo que he sido, por ejemplo, no sé si el primero en España, pero sí uno de los primeros que aquí se ha preocupado de las cosas de Lévi-Strauss y del Estructuralismo y todo esto. He dado conferencias sobre las estructuras del mundo mágico y … nada más".[279]

El abordaje cunqueiriano del mito y de su contenido indica la influencia de la paleopsicología cultivada por los integrantes de Eranos:

> No hay tal mitología clásica; ni celta, ni africana… Cualquier mito clásico es una interpretación unitaria de un momento que sorprende en la inteligencia del hombre. Hay formas de mitología, pero no mitología. Existe un intento de Campbell que da cuarenta y pico de explicaciones a otros tantos mitos.[280]

El escritor enfatiza el aspecto universal de la mitología: debajo de todas ellas hay un subsuelo común, total y absoluto, en el cual no influye la evolución racial ni la coacción del espacio geográfico. Las formas o envoltorios de los cuentos son infinitos pero todos remiten a una única mitología que daría cuenta de un momento desconcertante para el intelecto humano. Ese instante que sorprende es casi siempre cosmogónico: puede ser el de la fundación del mundo, de una sociedad, de una ciudad, o simplemente el inicio de unos comportamientos dentro del

---

[278] C. Cunqueiro. Algumhas horas na biblioteca de Álvaro Cunqueiro". VV. AA. *Congresso Á. Cunqueiro*, *op. cit.*, p. 213.
[279] R. Nicolás Rodríguez (ed.). *Entrevistas…*, *op. cit.*, p. 108.
[280] Ibíd., p. 204.

grupo o de la tribu. La idea cunqueiriana de una única mitología que "tiene su gran dimensión como explicación del alma humana, cuyos motivos esenciales revela"[281] evidencia, a mi juicio, la intertextualidad con la teoría jungiana de los arquetipos, las estructuras profundas y simbólicas de la mente humana. El libro de Campbell (*El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*, cuya primera edición es de 1949), que enriquece la biblioteca cunqueiriana y en el cual aparecen explicadas las imágenes arquetípicas de Jung,[282] podría haber hecho de intermediario entre nuestro escritor y *Psicología y religión* (1938), el estudio comparativo del médico suizo entre psique, experiencia religiosa y símbolos, donde Jung teoriza la existencia de las ideas elementales, de las imágenes prototípicas y panhumanas subyacentes a las ideas racionales.

> Así como los sueños –y en muy alto grado- están hechos con material colectivo, así en la mitología y en el folklore de pueblos diversos repítese ciertos temas en forma casi idéntica. A esos temas los he llamado "arquetipos": designación con la que significo formas o imágenes de naturaleza colectiva, que se dan casi universalmente como constituyentes de los mitos, y al propio tiempo, como productos individuales autóctonos de origen inconsciente.[283]

Los arquetipos remiten a unas formas o imágenes de naturaleza colectiva y matricial que son productos espontáneos del subconsciente humano; están radicadas en nuestro interior y preceden nuestros aspectos mentales y conductuales. Jung pone en evidencia que las imágenes generales y primordiales moldean, de manera dinámica e inconsciente, el pensamiento del individuo y son un principio organizador de sus ideas objetivas. De hecho, en

---

[281] R. Nicolás Rodríguez (ed.). *Entrevistas…*, *op. cit.*, p. 206.
[282] J. Campbell. *El héroe de las mil caras*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 24-25.
[283] C. G. Jung. *Psicología y religión*. Barcelona: Paidós, 1981, p. 85.

cuanto perteneciente al psiquismo, el sentido metafórico del arquetipo es fijo, estable y falto de ambivalencia; pero, en cuanto dependiente también de la percepción y de la lexicalización lingüística, su cuenca vacía se llena de símbolos. Campbell presenta un amplio abanico de las heterogéneas diversificaciones del mito conforme las coordenadas espacio-temporales y los diferentes grupos humanos.

Cunqueiro opina que los *mithos* permiten explicar y comprender la esencia anímica del hombre porque son una muestra muy valiosa de los esquemas de las imágenes germinales y de su simbolismo imaginario del cual arranca todo pensamiento racional. El mindoniense subscribe las teorías de Campbell para quien, "el mito es la entrada secreta por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten en las manifestaciones culturales humanas".[284]

Como ya sabemos, todo relato mítico-poético (este marchamo cubre tanto el mito propiamente dicho como el cuento popular o el relato novelesco) es un bosquejo de racionalización de las metáforas psíquicas a través del *Logos*. El primer intento de Lévi-Strauss, en *Antropología estructural* (1959), de asimilar los símbolos al aparato lingüístico de los fonemas, de los morfemas y de los semantemas resulta erróneo porque para dar cuenta de "las grandes unidades constitutivas o mitemas"[285] es preciso ubicarse, corrige el etnólogo, en un nivel más elevado. Esto es cierto en cuanto, del importante estudio mitológico del francés resulta que un mito posee infinitas variantes, y estas no alteran la estructura original, cuyo valor y comprensión son alcanzarles para cualquier lector a despecho de la peor traducción.

---

[284] J. Campbell. *El héroe de las mil caras*, *op. cit.*, p. 11.
[285] C. Lévi-Strauss. *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós, 2009, p. 233.

La doble naturaleza, sincrónica y diacrónica, de los mitos lleva a Lévi-Strauss al descubrimiento de los mitemas como "*haces de relaciones*",[286] que cobran significación en forma de combinaciones de paquetes y, bajo ningún concepto, en forma aislada. En *Las estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arquetipología general* (1969), Durand ahonda en los enjambres de las imágenes arquetípicas vinculándolas al régimen nocturno del imaginario y al gran sueño alquímico del dominio del tiempo. El antropólogo francés separa el imaginario en dos grandes regimenes: el diurno y el nocturno. El régimen diurno corresponde a la postura vertical del hombre; es ascensional, diairético, el arquetipo es la luz uraniana y los símbolos son antitéticos. Por el contrario, el régimen nocturno se basa en los reflejos dominantes digestivo y copulativo. Es descendente hacia las cálidas intimidades, las profundidades y los movimientos constantes y rítmicos. Aquí, los símbolos negativos de *Cronos* y *Tánatos* se convierten en símbolos positivos a través de Eros. Es un régimen eufemístico y antifrástico, al abrigo del cual está también el relato mítico. En el siguiente pasaje, Durand recalca el isomorfismo perfecto entre la polaridad nocturna y los mitos:

> En otras palabras, en el *Régimen Nocturno*, y especialmente en sus estructuras sintéticas, las imágenes arquetípicas o simbólicas ya no se bastan a sí mismas en su dinamismo intrínseco, sino que, a través de un dinamismo extrínseco, se relacionan unas con otras en forma de relato. Es este relato –recorrido por los estilos de la historia y las estructuras dramáticas- lo que llamamos *mito*.[287]

La narrativa cunqueiriana se fragua fundamentalmente en el isomorfismo nocturno del viaje que transfigura el sueño

[286] C. Lévi-Strauss. *Antropología estructural*, *op. cit.*, p. 234.
[287] G. Durand. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 364.

del retorno al centro, de la recuperación del Gran Tiempo. Más adelante tendré ocasión de valorar el contenido simbólico cunqueiriano. De momento cabe establecer que el fundamental anillo mágico del mito hace de hilván a toda la escritura del gallego, un hombre profundamente creyente y defensor de "lo simbólico y mistérico, con sus armónicas rituales, [porque] responde al más puro y genuino comportamiento ontológico del 'homo religiosus' no travestido, no contemporizador".[288] Uno de los frisos de su narrativa es el *illo tempore*, el espacio sagrado opuesto al espacio profano,[289] donde Cunqueiro intenta la restauración de un orden mágico creando y reinventando nuevos mitos. Influido por Risco, Eliade y Cambpell aspira a dar una respuesta al "hombre ocioso del futuro",[290] sondeando el secreto de la visión eterna, porque, según Cunqueiro, la necesidad de misterio, de beber sueños, es tan inmanente al alma humana como la necesidad de azar.[291]

> Simplemente creo que tanta importancia como tenga la realidad cotidiana, la tienen, por ejemplo, los mitos, que no son cuentos, aunque "mito" signifique

---

[288] C. de la Torre Woodhouse. *La narrativa de Álvaro Cunqueiro*. Madrid: Pliegos, 1988, p. 50.

[289] En *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición* (1949) (Madrid: Alianza, 1989) y en *Lo sagrado y lo profano* (1957) (Madrid: Guadarrama, 1967), Mircea Eliade explica que para el ser humano las coordenadas espacio-temporales no son homogéneas y presentan una escisión entre una realidad sagrada y una realidad profana. Existe un espacio sagrado que coincide con el Centro (la creación del mundo, la fundación del universo, la unión entre cielo y tierra…). Este es un mecanismo de apoyo absoluto que el hombre ejemplifica tanto en la planificación de las ciudades, de las casas, etc como en la reintegración periódica del mito y del rito de Eterno Retorno, dramáticamente repetidos en el tiempo histórico.

[290] "El hombre ocioso del futuro terminará siendo un hombre sin dioses, sin reconocimiento del aspecto mágico de las cosas. A fuerza de desmitificar, acabará desmitificando el orden natural. Eso será peligroso". En R. Nicolás Rodríguez (ed.). *Entrevistas…*, *op. cit.*, p. 204, [en nota].

[291] "La religión con sus misterios –no hay religión sin misterios; la nuestra, la católica, es una religión de misterios-, es sustituida fácilmente por el asombro ante la técnica y por las diversas mánticas: pitonisas, cartománticas, horoscopistas, etc. Esto último, por la necesidad de misterio que tiene el alma humana. Como la necesidad de azar". Ibíd., p. 193.

> cuento, sino respuestas que están ahí. Los mitos son una presencia. A mí me gusta tocarlos, reinventarlos. Creo que [*sic*] la necesidad de una literatura imaginativa, y en este sentido hago lo que puedo.[292]

El gallego es consciente de que "la relación vital profundamente secreta entre el hombre y la divinidad, entre la esfera humana y la divina",[293] como predica el rótulo de Risco del mito, descansa en el trayecto antropológico construido por la imaginación humana. Según Cunqueiro, Risco se anticipa a los estructuralistas, en particular a Levi-Strauss, cuando, al comentar a Eliade, llega a la conclusión de que los rituales mágicos pretenden la restauración de un orden religioso y mitológico que, allende la imaginación humana, nunca ha existido y por lo tanto nunca podrá volver a ser, salvo en los intereses de quien está haciendo magia.[294] La narrativa cunqueiriana no puede desvincularse de su índole imaginativa, de su incesante intercambio con las pulsiones subjetivas e asimiladoras de los arquetipos; la escisión del poder de centro acarrea su conversión en folclore, en un conjunto de imágenes que no explican nada acerca de la condición humana.

---

[292] R. Nicolás Rodríguez (ed.). *Entrevistas…*, *op. cit.*, pp. 208-209.
[293] V. Risco. *Orden y caos*. Madrid: Editorial Prensa Española, 1968, p. 26.
[294] Véase Á. Cunqueiro. "O galego nas súas maxias". *Escritos recuperados*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1991, p. 31. Confróntese también con esta otra afirmación sobre la realidad mágica gallega: "Pro (*sic*) don Vicente Risco, comentando a Mircea Eliade, anticipábase aós estruturalistas afirmando que a maxia, en primeiro lugar, pretende a restauración dunha orde que houbo, e que non pode volver a existir, salvo nos intres nos que se está facendo maxia. Vale dicir: houbo un tempo no que os homes podían facer chover ó seu gosto. Agora eso non se pode facer, non ten senso ningún. Pro unha bruxa, unha meiga, por medio de determinadas accións, pode nun intre dado facer chover por determinado tempo en determinado lugar". Ibíd., p. 31.

3.1.2. La imaginación productiva y el problema de la inmensa impropiedad de la poesía: la teleología del arte al trasluz de la esencia, *Darstellung*, del lenguaje

> Y también la más hermosa moneda que poseyó nunca Felipe de Amancia: su fantasía, un florín de ley. La gastaba cada día (FL, 42).

Desde sus comienzos literarios, Álvaro Cunqueiro demuestra ser un escritor abocado a una literatura de tipo fantástico-imaginativo. La oposición del gallego al quehacer literario de la posguerra le crea numerosos detractores que le piden una mayor atención hacia los problemas nacionales y un compromiso real con la sociedad española y gallega. Podemos decir que la incomprensión de la narrativa cunqueiriana arranca de la equivalencia entre escritor de imaginación/fantasía y escritor de evasión cuando, por el contrario, en numerosas ocasiones, el mindoniense insiste en la pretensión de dar testimonio de una de las facultades más importantes del hombre y de la única potencia capaz de crear un arte simbólico, más veraz y representativo de la esencia de las cosas y de las personas que el mismo arte mimético-realista. La siguiente cita es muy extensa pero crucial en cuanto aquí el mindoniense recuerda la controversia en torno a su literatura y esclarece los criterios para una comprensión cabal de su narrativa:

> Yo, que recuerde –y salvando todas las distancias-, nunca nadie le pidió a Juan Ramón Jiménez que opinase sobre los problemas del campo andaluz, ni a Joyce que hiciese la reforma agraria irlandesa, ni a Carles Riba que solucionase la cuestión de la *rabassa morta*, ni a Pirandello que acabase con la *mafia* y la miseria siciliana. Y una de dos: o este país nuestro gallego no tolera un escritor de imaginación en el país –en cuyo caso debe decírsele para que se calle-, o muy importante es un escritor

> de imaginación, que es lo único que tiene el país, porque se le pide que haga tantas cosas: de poeta y, además, de todo aquello que los que tienen obligación de hacer no hacen… En mi obra, doy testimonio de la fantasía humana –que es lo que me va-, fantasía que es una parte importante de la realidad del hombre, y muchas veces esclarecedora de los profundos resortes. El que no me quiera, que me deje. Pero siempre me pregunto porque salen por ahí chinches reclamándome a mí literatura comprometida y todas esas zarandajas. Es como pedir zapatos en una panadería. Y lo que es peor, sin saber lo que son zapatos ni pan. ¡Qué cosas![295]

En el artículo, "Imaginación e creación: notas para unha conferencia", publicado en gallego en la revista *Grial*, en 1963, Cunqueiro brinda una reflexión sobre su propia actividad creadora, al mismo tiempo que una defensa de lo fantástico e imaginario sobre lo real. De este artículo, que podría ser entendido como un manifiesto estético, se colige la fe inconmensurable de Cunqueiro en la reina de las facultades, fermento necesario de todas las formas superiores del arte, testimonio supremo de la belleza y de la verdad, vía de acceso, como ya sabemos, al pensamiento primitivo y prelógico de los arquetipos, simiente de emociones, de imágenes y de símbolos, que, a la postre, se dirige a algún proyecto del saber, a un punto central unitario, orientando y concentrando el sueño, el deseo del hombre de infinito. Al contrario del racionalismo clasicista donde la imaginación es una facultad estéril abocada al error, nuestro escritor la interpreta como *poiesis*, como actividad creadora de lo real y verdadero, en cuanto lo posible y lo deseable son provincias de lo verdadero.

---

[295] Las palabras de Álvaro Cunqueiro están reproducidas en J. M. Castroviejo. "Mito e realidade na obra de Álvaro Cunqueiro". *Coordenadas* 2 (1981), p. 23.

> La imaginación, bien lejos de ser esa *puissance d'erreur* denunciada por Pascal y mirada con desconfianza por todo el racionalismo clásico, es el fermento necesario de todas las formas superiores de la actividad creadora: la ciencia que explica el mundo o la técnica que lo transforma, el discurso del filósofo, la tabla del pintor, la fabula del poeta o del novelista. Lejos de ser estéril, ella es, como decía Bachelard, esencialmente *oeuvrante*, simienta [*sic*] el alma de emociones, de imágenes y de símbolos, que refuerzan el vigor de su camino hacia la belleza y la verdad. Tanto más eficazmente, sin duda, que la atención del espíritu que se abandona a los encantos y a las invitaciones de lo imaginario, como dice Pierre-Henri Simon, va voluntariamente a algún proyecto de saber, de poder o de contemplación, dibujando así la línea de fuerza que orientará y concentrará el sueño.[296]

Es particularmente a partir de Immanuel Kant y del ambiente postkantiano cuando la imaginación en sentido aristotélico adquiere carta de legitimidad y sustenta un proyecto artístico de conocimiento. En *Flores del ano mil y pico de ave* y en "Imaginación y creación", Cunqueiro pone como ejemplos de este arte ideal, elaborado por el genio que intuye alguna potencialidad o valor numinoso, invisible, profundo y esencial, a Charles Baudelaire y a Gilbert K. Chesterton. Sin embargo, para entender la poética del gallego es preciso remitir al pósito romántico de un largo viaje que pasa, entre otros, por Immanuel Kant, Friedrich Shelling, Georg Hegel, Friedrich Nietzsche, Ernst Cassirer, Pierre-Henri Simon, Gaston Bachelard, Martin Heidegger, María Zambrano hasta llegar a la hermenéutica de Paul Ricoeur, por citar a algunos de los más significativos.[297]

---

[296] Á. Cunqueiro. "Imaginación y creación". C. A. Molina (selec., trad. del gallego y notas de). *Tesoros y otras mágias*. Barcelona: Tusquets, 1984, p. 195.

[297] Cf. con M. Maceiras Fafián. "El simbolismo y su significación". *Metamorfósis del lenguaje*. Madrid: Síntesis, 2002, p. 283.

Uno de los puntos principales de *La Crítica del Juicio* (1790) de Kant es el concepto de genio, que actúa entre la naturaleza y las reglas del arte. La naturaleza es una "*cosa bella*",[298] considerada un arte superhumano que presta al hombre el talento necesario para dar vida a una "*bella representación* de una cosa",[299] que tiene que parecer natural y no artificial. El juicio estético se basa, entonces, en el teleológico y numinoso. El principio vivificante del genio es la imaginación en sentido aristotélico, o sea, "la imaginación (como facultad de conocer productiva)".[300] Según Kant, a diferencia de la imaginación reproductiva donde la intuición, estando sometida a las leyes de analogía y asociación del entendimiento, siente los límites de acomodarse a los conceptos, la imaginación productiva, libre y autoinductiva "es muy poderosa en la creación, por decirlo así, de otra naturaleza sacada de la materia que la verdadera le da".[301] La facultad innata del espíritu, en analogía con la naturaleza, supera los límites de la experiencia sensible y se acerca a la exposición de las imágenes primordiales, las ideas platónicas: "conceptos de la razón (ideas intelectuales)".[302] Naturalmente, se trata sólo de

---

[298] I. Kant. *Crítica del juicio*. Madrid: Tecnos, 2002, p. 238.
[299] Ibíd., p. 238.
[300] Ibíd., p. 241.
[301] Ibíd., p. 241. A este propósito véase también la distinción de Gaston Bachelard entre la imaginación formal o reproductiva y la imaginación material o productiva. Mercedes y Francisco Javier Rodríguez Pequeño nos explican que "la primera se abre ante lo nuevo, y se detiene en lo superficial y pintoresco, en la variedad y en lo inesperado, mientras que la imaginación material va al fondo del ser, busca lo primitivo y eterno. La estética de Bachelard rechaza las imágenes 'formales', sobre las que trabajan los psicólogos de la imaginación, y se entusiasma ante la imagen 'material', donde vive la obra poética en su significado más profundo. La imaginación formal imita al mundo pero no produce nuevas formas, sin embargo, la imaginación material crea formas y rompe con lo real remontándose hasta el origen de su propio fundamento". En M. Rodríguez Pequeño y F. J. Rodríguez Pequeño. "Teoría fenomenológica de Gaston Bachelard. La imaginación poética". (Coords.) A. Ruiz Castellanos *et alii*. *Retórica y texto*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1988, p. 478.
[302] I. Kant. *Crítica del juicio*, *op. cit.*, p. 241.

apariencias, pero el genio intuye y crea "*atributos* (estéticos)"[303] de un objeto, dando vida a una porción de representaciones afines, parciales y adyacentes, llamadas "*ideas estéticas*".[304] Para Kant, la Belleza es símbolo de la Moralidad.

Cuando en 1798, Friedrich Shelling llega a la universidad de Jena, inmediatamente se convierte en el filósofo del grupo romántico, conectando con el ideal de una poesía universal progresiva, con un arte que abarque todo el universo y lo penetre lentamente, en un proceso infinito. La concepción romántica de un arte místico desemboca en la mitología como objetivo de la filosofía. Ella es la más completa y coherente filosofía en cuanto recubre todo el proyecto racional, es una "mitología […] al servicio de las ideas, [que] tiene que devenir mitología de la *razón*".[305] El programa estético de Shelling, que quiere borrar todas las barreras entre arte, religión, filosofía y mitología, adquiere un sentido tautegórico y arquetípico en cuanto camino que recorre la historia natural de la conciencia y de la humanidad. Para Shelling, los mitos son dioses y la Poesía es la "*maestra de la humanidad*",[306] creadora de la Belleza y por lo tanto de la Verdad y de la Bondad. "Estoy convencido de que el acto más elevado de la razón, aquel en el que ella abraza todas las ideas, es un acto estético, y *verdad* y *bondad* solo están hermanadas *en la belleza*".[307] Shelling no agota en la mitología su aprecio por el simbolismo en el *Sistema del idealismo trascendental* (1800), próximo a la inspiración de Johann Gottlieb Fichte, el filósofo del idealismo comprende que toda acción humana es de naturaleza plástica; esto equivale a decir que el acto originario es un acto estético, anterior a la escisión

[303] I. Kant. *Crítica del juicio*, *op. cit.*, p. 242.
[304] Ibíd., p. 241.
[305] Novalis *et alii*. *Fragmentos…*, *op. cit.*, p. 230.
[306] Ibíd., p. 230.
[307] Ibíd., p. 230.

de lo consciente (el YO) y de lo inconsciente (la naturaleza en cuanto inteligencia). Cuando la imaginación dispara sus mecanismos, a pesar de sentirse desbordadas por los impulsos superiores que recibe, choca con los limites finitos del ser. A objeto de superar esta antinomia, la reflexión proyecta las intuiciones fuera de ella vivificando la materia en un proceso de dos direcciones: por un lado, objetiva el espíritu, trazando el camino hacia un perfecto autorreconocimiento, por otro, subjetiva la naturaleza, sustituyendo el mundo real por uno imaginado. El acto de libertad del Yo es el *órganon* general de la filosofía y de su coronamiento en la filosofía del arte: la imaginación otorga al yo la conciencia de sí como productor y le permite superar la contradicción a través de la teleología y de la estética. "La intuición postulada [la estética] debe reunir lo que existe separado en el fenómeno de la libertad y en la intuición del producto natural, a saber, *identidad de lo consciente y de lo no consciente en el Yo* y *conciencia de esta relación*".[308] En el capítulo sobre la ironía moderna y el humor moderno ya he hecho notar que Georg W. F. Hegel está en desacuerdo con el arte progresivo, enraizado en el yo, y lo sustituye por un proyecto de totalidad cuya síntesis es la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* (1817), fundamentada sobre la razón y el espíritu y no en la naturaleza.[309]

Volviendo a Cunqueiro, a mi modo de ver, sobre el liminar a la sección "Los siete cuentos de otoño", de *Flores del año mil y pico de ave*, en el que el autor traslada la definición baudelariana de imaginación, extraída de *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (1857), planea la sombra del trayecto romántico del saber:

---

[308] F. Shelling. *Sistema del idealismo trascendental*. Barcelona: Anthropos, 1988, p. 410.
[309] Cf. pp. 63-65.

> Gusto de relatar con fidelidad, que en mí es notoria, esto es, con imaginación, entendiendo por tal la que el poeta Baudelaire definía como "*la más científica de las facultades, porque es la única que comprende la analogía universal"* (FL, 49).[310]

La fidelidad del relato cunqueiriano nace del poder de la imaginación de imitar lo esencial de la naturaleza, objetivándola en un "arte científico", donde la ideas hacen de puente entre la finitud y la infinitud. La actividad del artista-filósofo, desde Novalis, "el Mesías de la naturaleza",[311] a Álvaro Cunqueiro, pasando por Charles Baudelaire o Arthur Rimbaud, es imaginativa porque siguiendo reglas encontradas en los más profundo de su alma penetra los secretos de la naturaleza descifrándolos y revelándolos en un acto estético que, por medio de la analogía y de la metáfora, simboliza las correspondencias del orbe que refractan la unidad original y, aún estando desligado de la materialidad de las formas, la obra de arte es un símil del universo. Al reconocer que la actividad de creación de la reflexión es una función básica del Yo, Cunqueiro concibe al Yo como un producto de esta reina de las facultades. "La vocación propiamente humana es, en todos los dominios y en todos los sentidos, un *poiein* [*sic*], una creación donde concurren todas las potencias del alma, la imaginación tanto como la razón, añade a lo ya citado Pierre-Henri Simon".[312] El entusiasmo cunqueiriano es heredero, entre otros, del deseo del Yo shelliniano de libertad. Este se realiza en el mundo sólo si se sueña, si a través del canal de la imaginación accede a la Edad Dorada, a la viga de oro, y en contacto con el asiento

---

[310] Charles Baudelaire comenta el poder de la facultad imaginativa en diferentes escritos sobre arte, por ejemplo, en dos artículos del *Salon de 1859*. C. Baudelaire. "La reina de las facultades" y "El gobierno de la imaginación". *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor, 1996, pp. 235-238 y pp. 239-243.
[311] R. Wellek. *Historia de la crítica moderna…*, *op. cit.*, p. 91.
[312] Á. Cunqueiro. "Imaginación y creación", *op. cit.*, p. 202.

luminoso del Cosmos se intuye, se crea y se autorrealiza en forma plástica, intentando repetir, ya iluminado por la luz del sol, "el vuelo maravilloso del halcón". [313]

Hay que consignar, con todo, que sólo el genio es capaz de ejercitar la libertad en la obra de arte y verter en ella, de forma ideal y conciente, la armonía entre lo ilimitado y lo limitado después de la separación. Cunqueiro, tomando en préstamo las palabras de Gilbert K. Chesterton, nos propone un paradigma de arte sublime en la imagen de Beatriz, como si la genialidad de Dante hubiera conseguido conjurar todo el esplendor de la naturaleza en los bellos atributos de Beatrice: "En lugar de decir que Beatriz estaba hermosa, Dante decía que se sentía como Glauco 'cuando comió de la hierba que lo hizo compañero de los dioses'. […] Beatriz debe amarse porque es bella, pero es bella porque tras ella hay un polifacético misterio de la belleza, que también debe verse en la hierba, en el mar, y aún en los dioses muertos".[314] En este pasaje Cunqueiro está citando un fragmento de "Essay on Dante and Beatrice" de Gilbert K. Chesterton, por otra parte, extraído del libro de Wilbur Marshall Urban, *Lenguaje y realidad: La filosofía del lenguaje y los principios del simbolismo* (1939), sobre el cual nuestro escritor hilvana parte del artículo "Imaginación y creación", como paso a explicar tras la mención a Chesterton.

El hecho de que Cunqueiro se apodere del paso de Urban[315] no excluye la afinidad, hasta podríamos decir muy profunda, entre el escritor gallego y el inglés. A la par que Shelling y Cunqueiro, Chesterton opina que los mitos y los cuentos maravillosos engendran una fenomenología de la conciencia. En "La ética en tierra de duendes", incluido en

---

[313] Á. Cunqueiro. "Imaginación y creación", *op. cit.*, p. 202.
[314] Ibíd., 198.
[315] Cf. con W. M. Urban. *Lenguaje y realidad*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 392.

Ortodoxia (1908), leemos: "Mi primera y última filosofía, aquella en que creo con fe inquebrantable la aprendí en la edad de la crianza. […] Aquello en que más creía yo entonces, y en que sigo creyendo más son los cuentos de hadas. A mi me parecen lo más razonable que hay en el mundo".[316] En "El hombre y la mitología", de *El hombre eterno* (1925), Chesterton aúna la cuestión del verdadero arte a una sed casi dolorosa que el artista padece con el fin de penetrar en el sentido último de la belleza, de esa fuerza ciega, latente en las nubes, en el corazón de los grandes árboles, en un campanario, en una estatua sin cabeza…, y que sólo el hechizo de la imaginación productiva o material puede evocar simbólicamente desde las inmensidades profundas y hacer vibrar con la voz de un titán o de un druida.[317] El lema de Chesterton "si no amáis los mitos, no amáis al hombre"[318] evidencia el mismo encanto de Shelling y Cunqueiro por los mitos, personificación de las fuerzas naturales entalladas en los arquetipos que el mito, por su misma naturaleza discursiva, entreteje en un enjambre de esquemas funcionales que predican de la condición humana.

La defensa cunqueiriana de la importancia de una literatura imaginativa concluye en una reflexión sobre el papel de los objetos estéticos en el mundo circunstante, en una especie de fenomenología de la experiencia estética. Con el fin de desautorizar la literatura que reina en los años de este artículo, el escritor gallego plantea el problema de si el conocimiento de los nombres proporciona el conocimiento de la realidad. Cunqueiro desarrolla sus ideas a partir del libro de Urban, discípulo de Cassirer y de la convicción del maestro de que todas las formas

---

[316] G. K. Chesterton. "La ética en tierra de duendes" *Obras completas*. Buenos Aires: Plaza and Janés, 1961, vol. I, p. 562.
[317] G. K. Chesterton. "La ética en tierra de duendes" y "El hombre y la mitología". *Obras completas*, *op. cit.*, pp. 558-585 y pp. 1584-1599.
[318] G. K. Chesterton. "El hombre y la mitología". Ibíd., p. 1593.

culturales de dar sentido a las cosas son reducibles a un principio ideal "simbólico" o "simbolizador". "Lo que equivale a decir que en el ser humano la imaginación precede y prevalece sobre el propio entendimiento".[319] Pues entonces, si la conceptualización de la realidad se fundamenta mucho más sobre la imaginación que sobre la razón, la comunicación, por medio de la cual lo real cobra sentido, sería una construcción ideal y metafórica, tanto en su función primaria, la del lenguaje natural, como en su función última, la del símbolo estético.

Cunqueiro aborda el problema metalógico y hermenéutico con el ejemplo del diccionario del Emperador de China:

> Cuando el Emperador de la China mandaba componer el diccionario, establecía el lenguaje y obligaba a que cada palabra se adecuase perfectamente a cada cosa, en una valoración superior y realista del lenguaje, ajena a todo nominalismo, tenía la seguridad, si fuese un filósofo del lenguaje, de que derrotaba una valoración inferior de la palabra, pero no su pensamiento de ordenador, de imperativo casi cósmico; él sabía que se oponía de una forma decisiva a una nueva creación del mundo.[320]

El pasaje deja ver por transparencia la lectura de *Lenguaje y realidad* de Urban. Por Urban sabemos que el lenguaje crea el reino del sentido y este transforma los datos sensibles en cosas. También sabemos que las afirmaciones de Urban se aclimatan sobre la hermenéutica de Martin Heiddeger (1889-1976), que acuña el concepto de *Dasein*, del "ser-ahí", con el cual el filósofo alemán arroja las cosas en su "facticidad", a saber, su "estar en el mundo" y su "ser en y con el mundo". La manifestación de un objeto en el tiempo histórico equivale a su

[319] M. Maceiras Fafián. "El simbolismo y su significación", *op. cit.*, p. 286.
[320] Á. Cunqueiro. "Imaginación y creación", *op. cit.*, p. 195.

lexicalización porque "en el mundo subyace una estructura hermenéutica, un proceso mediador en el cual el ser se tematiza en lenguaje. Pero la significatividad del lenguaje (*Bewandnisganzheit*) es algo previo al lenguaje, es el reino de la posibilidad ontológica. El significado no es algo que el hombre da a determinado objeto, sino que es la aportación de dicho objeto al hombre mediante el lenguaje. El lenguaje proporciona un determinado modo de ver, ya que oculta tras de sí una forma de idealización".[321] Además, no hay que olvidar que la manifestación del sentido de un objeto presupone una comunicación idiomática; sin la referencia (latente o manifiesta) a otros sujetos, no puede objetivarse ningún conocimiento de lo real. Nuestra facultad sensible abstrae el signo de la cosa significada, atribuyéndolo a un sonido y convirtiendo este último en una palabra. El objeto en sí posee un sentido preidiomático, un universal intuitivo, pero se conoce sólo separándose de la materia y expresándolo. El lenguaje conserva siempre un conocimiento intuitivo.

Todo signo idiomático es transitivo y tiende a transferirse de un objeto a otro. La movilidad de los signos es la ley primaria del nombrar ilimitado, en calidad de construcción natural del lenguaje.[322] Este proceso inconsciente empieza con la primera representación, *Darstellung*,[323] la primera relación bi-polar del signo con la cosa simbolizada. Luego, por analogía, el sentido de una cosa se traslada a otro objeto, relacionado con el primero de modo definido. Esta noción básica se llama "la metáfora

---

[321] M. Roca Sierra. *La construcción del sujeto en la narrativa española actual*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2003, p. 40.

[322] La construcción artificial del lenguaje es la creación consciente de nuevos nombres.

[323] "La esencia del lenguaje es representación, *Darstellung*, de un elemento de experiencia por medio de otro, la relación bipolar entre el signo o símbolo y la cosa significada o simbolizada, y la conciencia de tal relación". En W. M. Urban. *Lenguaje y realidad*, *op. cit.*, p. 50.

radical" y consiste en una relación triádica: cuando A es a B como C es a D, el nombre A puede usarse para indicar a C. El lenguaje es poesía en estado natural.

> El hecho de que un signo pueda apuntar a una cosa sin dejar de apuntar a otra, el hecho de que la condición misma de ser signo expresivo de la segunda cosa es lo que la hace también ser signo de la primera, eso es precisamente lo que hace del lenguaje un instrumento de conocimiento. 'Esa intencionalidad acumulada' de las palabras es la fecunda fuente de la ambigüedad, pero también es la fuente de esa predicción analógica, por la cual nace el poder simbólico del lenguaje.[324]

En el ejemplo cunqueiriano, el emperador chino cohíbe el lenguaje, creador del reino del sentido. En su diccionario, cada palabra adhiere a cada como si el lenguaje fuese moldeado sobre la realidad, a expensas de la transferencia idiomática. La triste consecuencia es que el mundo estaba encerrado entre los límites del diccionario y de la visión autoritaria del emperador. "Sumisas quedaban las palabras a los sentidos […] y la imaginación humana quedó atada detrás de una puerta de madera que tenía novecientos noventa y nueve clavos de hierro".[325] Cuando, en otras edades, los signos empezaron a flotar y desplazarse de nuevo gracias a la labor de los poetas que atribuyeron a las palabras significados nuevos, según Cunqueiro "en un sentido que yo osaría decir estricto, volvió el mundo a ponerse delante del los hombres".[326] En consonancia también con la hermenéutica de Paul Ricoeur [*La metáfora viva* (1980)] el escritor gallego atribuye al lenguaje poético un valor ontológico. La densidad ontológica de los enunciados metafóricos abren camino a nuevos modos de ser y de estar en el mundo, "induce a replantear el problema de la

[324] Á. Cunqueiro. "Imaginación y creación", *op. cit.*, p. 89.
[325] Ibíd, p. 196.
[326] Ibíd., p. 196.

referencia, liberada de las exigencias de la denotación empírica directa, e invita a reformular su sentido a partir de los 'múltiples significados del ser'".[327] Al restablecerse el principio metafórico en el diccionario chino, la "vehemencia ontológica" de las palabras provoca un impacto en la vida de esta persona, en la manera de ver, de sentir, de actuar: "hubo nuevos árboles, nuevos pájaros otra femenina belleza, nostalgia que en algunos era voluntad de morir, y hasta nuevos impuestos y una reforma agraria".[328]

Después de entreverar la identidad, predicada por los realistas, entre palabra y cosa con una realidad posible derivada de la pertinencia semántica que genera la metáfora, Cunqueiro se pregunta por la legitimidad de la referencia de esta, por la veracidad de la imaginación. A la postre, la vis poética del lenguaje, sobremanera en el caso de su función simbólica, debe ser confrontada con el principio de realidad, puesto que el símbolo contiene un elemento de ficción literaria. Este se presenta como una estructura de significación doble, en el cual un sentido directo, primario, físico en su origen, designa por sobreabundancia otro sentido indirecto, secundario, moral o espiritual. La distinción entre el objeto en su significación "propia" e inmediata y aquello que figura es consustancial al despliegue de símbolo, que opera en un modo negativo. La negación del símbolo como copia del contenido primero, que nos llevaría a un absurdo o sin-sentido, -muchos símbolos se erigen sobre "metáforas muertas"- es la condición misma de su expansión hacia lo ideal. En consecuencia, el símbolo se revela en el margen de error y de ficción: al sobrepujar el sentido literal la significación deforma de tal manera la realidad de herirla

[327] M. Maceiras Fafián. "El simbolismo y su significación", *op. cit.*, p. 298.
[328] Ibíd., p. 196.

íntimamente para crear en esta fractura otra visión en la que palpita, desde Immanuel Kant y Arthur Schopenhauer, el goce intrínseco de la contemplación. Transcribiendo las afirmaciones de Urban, Cunqueiro pone como ejemplos de deformación, o sea, de transferencia del nombre de un objeto a que pertenece a otro a que en realidad no pertenece, el llamar flor a una muchacha o cachorro y cabritillo a un niño. El caso extremo es la oración simbólica "el hombre es una caña, pero una caña que piensa" que pone al ser humano en una clase vegetal tan remota de ser un absurdo biológico. Sin embargo, cuando la ficción de esta identidad se revela en la fisura entre psiquismo y palabra, entre realidad conocida y realidad evocada, se expresan ciertos rostros de lo real que de otra manera quedarían sin expresarse.[329] Tomando en préstamo de Urban, las palabras de Ezra Pound y de Vincent Van Gogh el gallego recuerda que el genio intuye y presiona una forma en otra, una escritura en otra, desviando y transfigurando la realidad con valores más valiosos que los valores reales, más verdadero que la verdad literal. Las imágenes se encadenan en renovados esquemas simbólicos, en atributos estéticos que representan una porción de realidad afín a los arquetipos. Cunqueiro reitera su fe en la metáfora fundamental encarnada en el mito y en el lenguaje que es la fuente de todos los grandes y perdurables simbolismos poéticos. El gallego quiere contribuir a la continuidad de la belleza y de la verdad en el arte enraizada en el subsuelo prelingüístico y preliterario puesto que la suma de todas las ciencias conduciría al Uno.

> Ezra Pound, *El uso poético del lenguaje*, decía: 'toma palabras que ordinariamente tienen sentidos convencionalmente objetivos, y forzándolos dentro

[329] Cf. con Á. Cunqueiro. "Imaginación y creación", *op. cit.*, p. 198 y con W. M. Urban. *Lenguaje y realidad*, *op. cit.*, 1979, p. 389.

> de una escritura nueva e independiente, objetiva sentidos nuevos'. La función del poeta está precisamente en formular lo que no encontró hasta ahora expresión en el lenguaje, esto es, en cualquier lenguaje, ya literario, ya plástico, ya musical. Sentidos nuevos, lo que en la famosa carta de Van Gogh a Seurat significa nuevos valores más valiosos que los valores reales. Yo pienso como Marshall que estamos aquí tocando desde dentro el tema de la inmensa impropiedad de la poesía.[330]

Antes de cerrar el comentario a este artículo, es preciso añadir una última nota en la que Cunqueiro contrapone la narrativa de imaginación a la literatura comprometida. Bajo el prisma de la ensoñación, toda literatura comprometida e ideológica resulta sólo un testimonio artificial de sí mismo. Según el mindoniense, la tendencia se forja sobre una contradicción. El apego a una doctrina que interpreta una realidad, ya sea social o política, o bien religiosa, la desconecta de lo real y la llena de tópicos estéticos, de convenciones artísticas que nada tienen que ver con la verdad. El realismo, por mucho que lo intente, no puede evitar la subjetivación y hasta la deformación. Cunqueiro pone como ejemplo el *nouveau-roman* de Alain Robbe-Grillet, de Michel Butor o Michel Simon, donde se desecha el sentido idiomático de las palabras y la literatura, entonces, se testimonia sólo a si misma encerrándola en una burbuja estética: "Cuando esa

---

[330] Á. Cunqueiro. "Imaginación y creación", *op. cit.*, p. 198. Cf. con W. M. Urban. *Lenguaje y realidad*, *op. cit.*, p. 392. El extracto de la carta de Vincent Van Gogh a Georges Pierre Seurat resulta muy significativo por su plasticidad; a continuación lo transcribo por entero: "'Di a Seaurat –escribe- que yo estaría perdido si mis figuras fueran correctas. Dile que si toma un fotografía de un hobmre cavando, en mi opinión él tiene la seguridad de verlo como si no estuviera haciendo eso. Dile que creo que las figuras de Miguel Ángel son magníficas, aun cuando ciertamente las piernas son demasiado largas y los huesos de la pelvis y de la cadera son demasiado anchos… dile que es mi más ferviente deseo saber cómo se pueden realizar esas *desviaciones de la realidad* (subrayamos nosotros), esas inexactitudes y transfiguraciones que suceden por acaso. Bien, si tú quieres, son mentiras; pero son más valiosas que los valores reales'". En W. M. Urban. *Lenguaje y realidad*, *op. cit.*, pp. 390-391.

literatura piensa que llegó a la máxima clarificación del contorno -en el que se pierden asépticos y aislados, los personajes-, entonces esa literatura parece más literatura que nunca, totalmente desvinculada, descomprometida, indiferente o impasible delante del *fatum*, viviendo más que nunca una convención estética".[331] Frente a la "vocación de los negadores",[332] que sacrifican las verdaderas riquezas por la angustia vital, el miedo, la tristeza y la indolencia, Cunqueiro está de parte de las imágenes que moldean la materia y restituyen en su inmediatez lo real múltiple y tembloroso.

3.2. LA REFLEXIÓN CUNQUEIRIANA SOBRE EL HECHO LITERARIO: LA PARODIA DE LA NOVELA REALISTA

3.2.1. ¿Qué es una novela para Cunqueiro?

> Nuestra sociedad, encerrada por el momento en una especie de *impasse* histórico, sólo permite a su literatura la pregunta que es por excelencia la de Edipo: *¿Quién soy?* (Roland Barthes).[333]

El enfrentamiento de Álvaro Cunqueiro con el quehacer literario de posguerra le impulsa a poner sobre el tapete la cuestión de la identidad de la novela, que los positivistas consideran una copia de la realidad. Cunqueiro configura cada una de sus novelas como un espacio privilegiado de reflexión sobre el hecho literario; esto se debe al aislamiento de su poética de los cánones vigentes,

---

[331] Á. Cunqueiro. "Imaginación y creación", *op. cit.*, p. 200.
[332] Ibíd., p. 202.
[333] R. Barthes. "Literatura y meta-lenguaje". *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 2002, pp. 140-141.

y, por consiguiente, a una labor de subversión paródica y silenciosa de un discurso narrativo que cuanto más se sustente sobre el objetivismo de sus normas tanto más agosta las pretensiones realistas de su narrativa.[334] A las técnicas novelísticas coevas de su producción, sean los recursos decimonónicos del tremendismo o las nuevas modalidades del conductivismo del *nouveau roman*, o bien del behaviorismo de la novela social, Cunqueiro opone una producción abierta e inestable, dialógica y polifónica, donde las fuerzas centrífugas y centrípetas desestabilizan la prosa y la hacen rondar el límite del género de la novela. Xoán González Millán, el mejor comentarista de la "agramaticalidad" del discurso narrativo cunqueiriano, se refiere a ella en los siguientes términos:

> Cunqueiro semella traballar cunha poética que á parte de non ter sido articulada polo mesmo autor nun manifesto, ou en declaracións que permitan un certo grao de coherencia expositiva, ofrece unha imaxe de total apertura e inestabilidade: inestabilidade no paradigma xenérico (coa incorporación de códigos pertencentes a outras modalidades xenéricas); inestabilidade no producto xerado pola mesma concepción discursiva; e inestabilidade na delimitación da modalidade intraxenérica, sempre bordeando os límites do conto e da novela.[335]

El discurso cunqueiriano plantea muchos interrogantes sobre lo qué es una novela en conformidad también con las declaraciones del autor que, en una entrevista de 1960, afirma no tener un concepto muy claro del género, y de ser, pues un narrador a la manera más antigua de contar.

> *(C.)* En el fondo, creo que no tengo una idea muy clara de lo que sea una novela. Pero me gusta

[334] Cf. *supra* p. 151.
[335] X. González Millán. "A poética do discurso narrativo na novelística de Álvaro Cunqueiro". VV. AA. *Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, p. 303.

> narrar. Siempre habrá gente a la que le guste que le cuenten cosas. Y siempre debe de haber, por tanto, quien se las cuente.
> *(P.)* Usted, ¿es un novelista?
> *(C.)* Pongamos que soy un narrador a la manera más antigua del arte de narrar.[336]

La influencia del discurso oral en la escritura cunqueiriana es indudable. Su biografía nos confirma una niñez discurrida alrededor del lar y de los cuentos populares.[337] Y esto se refleja en una diégesis plasmada sobre la estructura de la *maquama* árabe y de *Las mil y una noches*, donde la comunicación prevé un narrador y un auditorio, que a su vez participa en la historia con una sarta de cuentos de segundo o de tercer grado.

El entronque con la tradición oral es evidente en muchos elementos: por un lado, en la suspensión de la historia en consecuencia de la cesión de la palabra a otros narradores, por otro, en la aceleración del tiempo del relato, en particular metadiegético, a causa del abarrotamiento en pocos párrafos de muchos acontecimientos, unidos con la conjunción copulativa "y" y con la conjunción de relativo "que". Huelga decir que las congruencias con la oralidad resultan mucho más numerosas. Juan Miguel Moreiras ofrece un estudio interesante al respecto, donde nos recuerda, entre otros, la supremacía de la modalidad diegética sobre la mimética, la técnica del comienzo *in medias res*, y el hallazgo en los cuentos cunqueirianos del modelo actancial y funcional de Vladimir Propp.[338]

Con todo, no se puede atribuir la dispersión y la inestabilidad del relato del gallego sólo a su engarce con la manera de contar del pueblo. De una rápida comparación entre los índices de las siete novelas sobresale un

---

[336] R. Nicolás Rodríguez (ed.). *Entrevistas…*, *op. cit.*, pp. 99-100.
[337] Véase pp. 25-26.
[338] J. M. Moreiras. "*Los siete cuentos de Otoño*, de Álvaro Cunqueiro". *Grial* 35 (1972), pp. 36-37.

esqueleto atípico y fragmentado: la división tradicional en partes (primera parte, segunda parte, tercera parte, cuarta parte, etc o I, II, II, IV…) es quebrada por la presencia de elementos paratextuales más característicos del teatro que de la novela. No me refiero sólo a prólogos, notas preliminares, epílogos y finales, propios también del realismo, sino a la incrustación de piezas teatrales, como la de "Romeo y Julieta, famosos enamorados" en *Las crónicas del Sochantre* o la escena de teatro chino en *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas* por citar sólo algunas. Además, Cunqueiro suele glosar sus obras con el *dramatis personae* -"que funciona como un sistema de anotaciones para reforzar la memoria narrativa"-[339] y con una sucesión de retratos y de apéndices, que le brindan la posibilidad de ampliar el relato con añadidos sobre la vida de los personajes o con la inserción, junto a los fragmentos dramáticos, de novelas como la de mosiú Tabarie y la de "Pablo y Virginia" en *Merlín y familia*.

Esta panorámica de los sumarios cunqueirianos, que serán transcritos integralmente en el análisis de las novelas, nos da una idea de cómo el autor concibe el género. Con respecto, por ejemplo, a la teatralización de la prosa, esta no es una elección casual y depende de su pasión frustrada por la escena. En los 50 y 60, Cunqueiro se embarca en proyectos de renovación de la dramaturgia gallega. Sus propuestas, originales y neovanguardistas, se adelantan a la época y, en su mayoría, quedan sin representar. El mismo autor lo explica:

> En Galicia la actividad teatral estuvo postergada y el tipo de teatro que yo hacía no estaba muy de

[339] M. Á. Müller López. *Parodia de la literatura taumatúrgica en Álvaro Cunqueiro…*, *op. cit.*, p. 122.

> acuerdo con las corrientes de tipo social del momento.[340]

Forjar la novela como una producción abierta, heterogénea y polimorfa implica, de parte de Cunqueiro, una voluntad antidogmática de ruptura con los géneros serios y, por contra, un maridaje con los géneros carnavalescos y con la noción de heteroglosia de Mijail Bajtín.[341] La concepción de la novela cunqueiriana es esencialmente dialógica por el pastiche de prosa y drama; por el mestizaje irónico de diferentes modalidades narrativas (provenientes de la novela gótica, de la biografía, de la picaresca, de los libros de caballería, del *Bildungsroman*, de lo maravilloso, de lo religioso, etc) y, finalmente, por brindar un amplio repertorio de narradores. El espacio diegético se constituye, entonces, como un lugar de encuentro histórico, que integra diferentes tradiciones literarias y múltiples voces sociales en diálogo entre ellas. En última instancia, la novela cunqueiriana es estilizada porque se enreda con la visión del "mundo al revés". La escritura del gallego hace alarde de sus formas proteicas, y dialoga internamente con el monologismo del erial narrativo realista configurado bajo una única voz autorial dominante. Nuevamente es González Millán quien reconoce la intencionalidad paródica y destructiva del dialogismo cunqueiriano: "Esta estratexia de inestabilidade discursiva é unha crítica directa á novela realista que está baseada na prevalencia dun sistema de valores, codificados no texto por medio dunha modalidade discursiva que privilexia unha determinada concepción da vida".[342]

---

[340] Las declaraciones de Cunqueiro están reproducidas en R. Salvat. "Sobre las propuestas teatrales de Álvaro Cunqueiro". *Ínsula* XLVI: 536 (1991), p. 22.
[341] *Vid.* pp. 111-114.
[342] X. González Millán. *Fantasía e desintegración na narrativa de Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, 1996, pp. 24-25.

La agramaticalidad y desintegración de la diégesis del mindoniense es una clara muestra del legado cultural de la risa popular y de los principios de libertad, universalismo, inversión y desbarajuste de la plaza pública en los días del antruejo. Estos conforman incluso el universo del realismo grotesco, tan bien estudiados por Bajtín en el ensayo *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, sobre el cual me detendré más adelante. Aquí es preciso recordar que el discurso novelístico cunqueiriano adquiere cartas de legitimación al amparo de la gran literatura de la risa de Giovanni Boccaccio, William Shakespeare, Miguel de Cervantes, François Rabelais, etc. Estos autores ejercitan una larga sombra sobre nuestro escritor, pero no quiero adelantar convicciones posteriores, sino recalar en la influencia con otra literatura carnavalesca, la de las Vanguardias.

La prosa cunqueiriana, aunque esté escrita a partir de los 50, hecha sus raíces en el ambiente vanguardista, que el autor vive antes de la guerra, cuando todas las nuevas tendencias están encaminadas hacia la renovación de los géneros literarios a través de la comicidad y del humor. La narrativa dinámica e inestable de nuestro escritor se confecciona sobre la fantasía "un pó dispettosa e beffarda"[343] de Luigi Pirandello que, en lugar de edificar el contenido en una forma ordenada y preestablecida, se divierte en hacer lo contrario.[344] El Cunqueiro humorista descompone, desordena y enmaraña el material que maneja, para luego hacerlo confluir en una creación artística imperfecta y contradictoria. La contaminación de los géneros y la arbitrariedad de la estructura de engarce, que podría modificarse repetidas veces sin percibir cambios

[343] L. Pirandello. *Pirandello*. Milano: Unione Tipografico Editrice Torinese, 1972, p. 557.
[344] Remito a mi comentario sobre el ensayo pirandelliano *El humorismo* en pp. 78-79.

susceptibles en la trama, que se limita a la división en partes siendo los apéndices, los retratos y los índices onomásticos piezas de quita y pon, son indicios de la influencia de las Vanguardias en la génesis del relato cunqueiriano. González Millán comparte esta intertextualidad al comentar la macroconcepción del hecho literario del gallego.

> Nesta tarefa de identificación e articulación dos elementos que configuran o feito literario en Cunqueiro, hai que recuperar un dos eidos menos documentados e peor estudiados da súa obra; refírome á posible incidencia de determinadas propostas vangarditas dos anos 20 na súa posterior producción novelística. Como interveñen e de que xeito as incorpora Cunqueiro nas súas novelas son dúas cuestións que, unha vez dilucidadas, van aportar enfoques moi útiles para entender determinadas áreas da narrativa cunqueiriana.[345]

En conclusión, la estructura del relato cunqueiriano es igual de rebelde, iconoclasta e irónica que el arte de los años 20 al idearse sobre el libre juego de la ficción. En el imaginario vanguardista, el arte ya no pertenece al terreno de lo abstracto e ideal, sino a la vida y a la cotidianidad.[346] *Aniceto o el panorama, novela* (1920) de Louis Aragon, que es un relato en clave de las discusiones de Aragon y del círculo dadaísta, humaniza la belleza estética a imagen de Mirabelle, una misteriosa dama. Pues ahora, el arte es una mujer de carne y hueso, que precisa ser seducida por el círculo de artistas recurriendo a lo inesperado y nunca visto, en este caso, a una serie de objetos insólitos. El provocador ataque al pasado, a la obras petrificadas en los museos y en las bibliotecas y la desaparición de la separación entre arte y vida implican la

[345] X. González Millán. "A poética do discurso narrativo na novelística de Álvaro Cunqueiro". VV. AA. *Álvaro Cunqueiro*, *op. cit.*, pp. 315-316.
[346] Véase el contenido de los manifiestos futuristas y dadaístas en pp. 80-83.

toma de conciencia del artificio como simple expresión plástica y poética del individuo. Una vez negada la función mimética del arte, esta se abre a la creación más disparatada y más antiartística (antipoemas, antipinturas, dibujos mecanoformes, *ready-made*, plagio, etc). Debajo del corpus narrativo cunqueiriano subyace este mismo principio lúdico, de negación y sinsentido, si lo comparamos con las estáticas y monológicas estructuras del sistema realista. La novela se resemantiza en una aluvión de microtextos, en ocasiones, reformulados en géneros y subgéneros diferentes, y continuamente enunciados mediante rótulos, o sea, elementos transtextuales, que en lugar de unificar bajo una única historia marcan el tránsito de una fase fabulística a otra, recontextualizando la diégesis en un espacio metaficcional. Por ende, la forma exterior del relato del gallego, al no estar encerrada en las academias, es moldeable y mutable, porque a imagen de la espontaneidad dadaísta sigue el flujo de la vida y de la inspiración personal.

3.2.1.1. La semántica metaliteraria del autor

> Vivimos en la época de la escritura y de la preponderancia de los medios de comunicación de masas, por ello, la novela se encuentra en la encrucijada, entre la representación y la escritura (Germán Gullón).[347]

Una mirada profundamente irónica, humorística y paródica atraviesa las obras de Álvaro Cunqueiro, que se conforman sobre el axioma de la metaliteratura. Con Müller

[347] G. Gullón. "El novelista actual y la teoría literaria (en la hora de la escritura)". M. Mayoral (coord.). *El oficio de narrar*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 36.

López opino que "la referencia intertextual a autores y a textos literarios es una constante en los juegos de erudición que inundan toda la narrativa de Cunqueiro".[348] El gallego radica su convicción de que la literatura es una pescadilla que se muerde la cola en la iterabilidad de lo signos de todo discurso ficticio. Si el lenguaje natural se postula sobre la movilidad de los signos lo mismo sucede en el discurso literario, que existe porque se re-produce y se cita a sí mismo. La escritura cunqueiriana se ha sentido doble desde sus primeras incursiones en el periodismo literario y en la narrativa breve. Pues, ya en la década de los 40, el gallego construye sus relatos como ejercicios de intertextualidad. *Balada de las damas del tiempo pasado* (1945), inspirada en el texto homónimo de François Villon, y *San Gonzalo* (1945), cuento recreado sobre las leyendas del santo gallego y considerado, en parte, un plagio de *A Romeiría de Xelmírez* de Otero Pedrayo,[349] son primeros ejemplos de esta práctica. Incluso la readaptación de la tradición artúrica de *Merlín y familia* (1957) -cuya versión gallega, *Merlín e familia i outras historias*, es de 1955- anticipa el artículo germinal de Roland Barthes, que, en 1959, emplea por primera vez el término meta-literatura en oposición al de literatura-objeto: "la literatura se puso a sentirse doble: a la vez objeto y mirada sobre este objeto, palabra y palabra de esta palabra, literatura-objeto y meta-literatura".[350]

En efecto, Cunqueiro entra en el juego de la ficción, dejando al descubierto el hiato entre arte y realidad, antes del Estructuralismo y del Postmodernismo siendo la metaficción el caldo de cultivo idóneo para los escritores

[348] M. Á. Müller López. *Parodia de la literatura taumatúrgica en Álvaro Cunqueiro…*, *op. cit.*, p. 122.
[349] J. M. López Mourelle. *El héroe en la narrativa de Álvaro Cunqueiro*. [Tesis doctoral]. [En línea]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2004, p. 9. [Ref. 1 de octubre de 2008]. Disponible en Web: http://www.ucm.es/BUCM/tesis/fll/ucm-t25155.pdf.
[350] R. Barthes. "Literatura y meta-lenguaje", *op. cit.*, p. 139.

románticos y los neovanguardistas; sin contar con el conocimiento por parte del gallego de los modelos autorreflexivos áureos. Volviendo a la crítica literaria actual y a las nociones de intertexto de Roland Barthes y de hipertexto de Gérard Genette, estas adhieren perfectamente a la narrativa cunqueiriana, que manipula y re-presenta retales de códigos en una perspectiva de citación, de transfusión perpetua, tanto paródica como seria de lo ya visto, leído, escuchado, etc.

El hilo conductor de mi comentario de las novelas del mindoniense es el cohorte de prácticas hipertextuales, al que el autor recurre a fin de procesar la literatura en cadenas de transmisión. El mindoniense recoge, interpreta y vierte en nuevos mensajes los signos anteriores, y mi objetivo consiste en trabar la fuente original con la renovada para socavar el vínculo sobre el cual se transfiere la comunicación del material dentro del canon. Atribuyo al canon una acepción amplia según el modelo de Lubomír Dolezel.[351] Con esto quiero decir que, por ejemplo, la recreación en el idioma castellano de tres novelas cuya primera versión es gallega (*Merlín e familia i outras historias*, *As crónicas do Sochantre* y *Si o vello Sinbad volvese á illas*) constituye una notable variante de la transducción literaria cunqueiriana, merecedora de una lectura intratextual.[352] Al mismo tiempo, otra implicación fundamental es la del lector, una pieza clave del circuito comunicativo, sobre todo, en el discurso irónico. Nuestro escritor pone de manifiesto la importancia del componente pragmático en la producción y actualización del texto, especialmente, en *Las crónicas del Sochantre*, en *Un hombre que se parecía a Orestes* y en *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gerardesca*. Una última variación de la mecánica de la

[351] *Vid.* pp. 123-125.
[352] La crítica se refiere a la doble representación lingüística de Cunqueiro en términos de "macrotexto". Véase p. 46.

transducción es el contexto histórico-cultural. El peso de la sensibilidad estética de la posguerra sobre la poética cunqueiriana es un hito que la hace afincarse, según ya he valorado en numerosas ocasiones, en una narrativa experimental que halla, paradójicamente, la innovación en la reformulación del código. Llevadas hasta sus máximas consecuencias, la parodia cunqueiriana del realismo desemboca en la exhibición irónica del taller del escritor, donde la novela queda cabalmente al desnudo investigando, más allá del proceso genético de intertextualidad y de la fragmentación textual y de su réplica en la fragmentación diegética, las entrañas antropológicas del relato. El giro *autorrepresentacional* de la novela es una de las señas de identidad de la Posmodernidad y, por lo tanto, la familia léxica de la aventura del relato es, en su mayoría, de cuño postestructuralista, como paso a detallar a continuación.

De hecho, el fenómeno metaficcional empieza a tener una amplísima difusión entre la crítica anglosajona vinculada al Postmodernismo norteamericano. Antes de Margaret Rose, que en 1979 califica la *autorreferencialidad* de parodia,[353] Lionel Abel, en *Metatheatre. A New View of Dramatic Form* del año 1963, utiliza el término *metateatro*. En 1970, en el artículo "Philosophy and the Form of Fiction", William Gass es pionero en el uso de *metaficción*: "Many of the so-called antinovels are really metafictions".[354] Al principio la metaficción es descalificada como antinovela por infringir sus mismos presupuestos compositivos; pero, en lugar de significar la muerte de la novela, esta denuncia del realismo lleva el género a reafirmarse y renovarse más que nunca.

[353] Cf. p. 126.
[354] Cito de A. M. Dotras. *La novela española de metaficción*. Madrid: Ediciones Jucar, 1994, p. 12.

En 1978, Robert Alter, en *Partial Magic*: *The Novel as a Self-Conscious Genre*, habla de *novela autoconsciente* brindando la definición más citada hoy en día al respecto:

> A self-conscious novel, briefly, is a novel that systematically flaunts its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality.[355]

En 1980, Linda Hutcheon, en *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, denomina la literatura que ostenta su carácter ficticio *narrativa narcisista*, porque se autorrefleja en un juego infinito de espejos. Además, Hutcheon es la primera en reconocer la metaficción como una de las manifestaciones del Posmodernismo:

> The formal and thematic self-consciousness of metafiction today is paradigmatic of most of the cultural forms of what Jean-François Lyotard calls our "postmodern" world.[356]

En el mismo año, Stefen Kellman, en *The Self-Begetting Novel*, introduce el sinónimo de *novela autogenerativa*. También la crítica europea bautiza otros rótulos muy en boga. En 1966, Gérard Genette, en *Figuras III*, da a luz el de *metalepsis narrativa*. Esta supone la violación de las fronteras de la ficción, por ejemplo, el narrador o el lector extradiegéticos entran en el universo del relato, o un personaje diegético se introduce en un nivel metadiegético. En 1977, Lucien Dällenbach, en *Le récit*

---

[355] La cita continua "a fully self-conscious novel, however, is one in which from beginning to end, trough the style, the handling of narrative viewpoint, the names and words imposed on the characters, the patterning, of the narration, the nature of the characters and what befalls them, there is a consistent effort to convey to us a sense of fictional world as an authorial construct set up against a background of literary tradition and convention". En R. Alter. *Partial Magic.* Berkley: University of California Press, 1978, pp. x-xi.

[356] L. Hutcheon. *Narcissistic Narrative*. London: Routledge, 1991, p. xii.

spéculaire, adopta el concepto de *mise en abyme*. De esta imagen heráldica, descubierta por André Gide, propone la siguiente definición: "Todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene".[357] El *relato especular* es un fragmento que duplica la obra que le sirve de contenedor.

En 1984, en *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*, el hispanista norteamericano Robert C. Spires proyecta nuevas perspectivas sobre la literatura española de los años 1970 y 1980, empleando para referirse a un grupo de autores, que incluyen también a Álvaro Cunqueiro, el marchamo de *novela autorreferencial* (*the self-referencial novel*).[358] A finales de la décadas de los 80, Gonzalo Sobejano introduce el membrete de *novela ensimismada;*[359] mientras, en 1994, Carlos Javier García con *Metanovela, Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno* y Ana María Dotras con *La novela española de metaficción* ofrecen una investigación muy exhaustiva al respecto. La monografía de la revista *Anthropos*, *Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*, de 2005, amplia la lista de críticos españoles que se han dedicado al estudio de la autorreferencialidad (Antonio Jesús Gil González, Manuel González de Ávila, Domingo Ródenas de Moya, Patricia Cifre Wibrow, Jesús Camarero, José María Merino, Leopoldo Sánchez Torre, José Antonio Pérez Bowie, etc).

Álvaro Cunqueiro baraja constantemente la metaficción mostrando un amplio abanico de sus rostros, cuya intensidad de autorepresentación va *in crescendo* conforme recorramos el corpus narrativo desde *Merlín y familia* hasta *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*. *Merlín e familia*

---

[357] L. Dällenbach. *El relato especular*. Madrid: Visor Libros, 1991, p. 16.
[358] R. C. Spires. *Beyond the Metafictional Mode.* Lexington: The University Press of Kentucky, 1994, p. 17.
[359] G. Sobejano. "Novela y metanovela en España". *Ínsula* 512-513 (1989), p. 6.

i outras historias, del año 1955, muestra sólo tímidos atisbos de recursividad con la técnica de la metalepsis. El autor la emplea, casi a hurtadillas y de forma más juguetona que paródica, en el índice onomástico bajo la voz Mondoñedo, ciudad de Don Cunqueiro, que se atribuye la autoría de las historias del mago artúrico.

> MONDOÑEDO. –Cidade de Galicia, sonada polos Bispos, e polo cabalar das San Lucas, i onde necéu o señor Cunqueiro, que puxo en formado istas historias. É rica en pan, en aguas i en latín. Páx. 108.[360]

Dos años más tarde, en la versión castellana de su primera novela, Cunqueiro amplía la entrada que concierne a la ciudad episcopal gallega recordado que Mondoñedo aparece citada en el prólogo de *Don Quijote de la Mancha*, debido al interés de Miguel de Cervantes por las *Epístolas familiares* del obispo mindoniense Fray Antonio de Guevara.[361]

> MONDOÑEDO. –Ciudad de Galicia, nombrada en el prólogo del "Quijote" por poner Cervantes cita de famosas cortesanas, que la vida de éstas escribiera el obispo Guevara. Tiene ferias de fama el día de San Lucas, y los son de caballar bravo, hierro, boj y miel. En ella nació el señor Cunqueiro, donde se oye cantar el agua de Fuentevieja, que fue quien puso en romance estas historias. Es rica, en pan, en aguas, en recoletos huertos con camellos, naranjos, mirlos, y en latín (MER, 206).

No podemos pasar por alto esta intertextualidad doble porque el germen de toda novela autoconsciente es el texto más importante de la hispanidad, que a su vez halla una fuente de metaficción en la obra epistolar guevariana. En las "Huellas del obispo de Mondoñedo en *El Quijote*", Pilar

---

[360] Á. Cunqueiro. *Merlin e familia i outras historias*. Vigo: Galaxia, 1985, p. 181.

[361] Cf. "Si tratarédes de ladrones, yo os diré la historia de Caco, que la sé de coro; si de mujeres rameras, ahí está el obispo de Mondoñedo, que os prestará a Lamia, Laida y Flora, cuya anotación os dará gran crédito" (*Q*, Prólogo, 12).

Concejo señala que "ambos autores abordan la historia como ficción y la ficción como historia, estableciendo una relación directa entre el arte y la vida, la ciencia y la experiencia, lo leído y lo vivido".[362] Así pues, Cunqueiro incardina su metadiscurso sobre la obra maestra cervantina y sobre toda la tradición autorrepresentacional que se acrisola en ella, sin olvidar tampoco el juego de historia-ficción de su coterráneo. María Ángeles Müller-López concuerda en el origen cervantino de la fabulación cunqueiriana: "Cunqueiro confluye con Cervantes en el uso de una misma tradición novelística en la que los saltos entre los niveles de realidad y de ficción son constantes".[363]

Con respecto a Fray Antonio de Guevara, Cunqueiro se complace en recordarlo como su maestro en el arte de escribir: "Es uno de los castellanos más sabrosos que se han escrito jamás… donde yo aprendí";[364] sin embargo, con toda seguridad, la influencia de las *Epístolas familiares* (1539-1542) no se limita sólo a las huellas estilísticas y nimba también la reflexión de nuestro autor sobre la literatura. En el comentario de las novelas será menester calar hondo en la recepción cunqueiriana de Cervantes y de Guevara, una hipertextualidad que se afina sobre la relación que desde joven nuestro escritor mantiene con sus maestros.[365]

Aquí basta con pergeñar el implícito homenaje a Cervantes con el repetido empleo por parte de Cunqueiro de la técnica de los manuscritos hallados. El ardid lo

---

[362] P. Concejo. "Huellas del obispo de Mondoñedo en *El Quijote*". (Dir.) Manuel Criado del Val. *Cervantes y su obra y su mundo*. Madrid: Edi-6, S. A., 1981, p. 902.
[363] M. Á. Müller López. *Parodia de la literatura taumatúrgica en Álvaro Cunqueiro…*, *op. cit.*, p. 122.
[364] J. Soler Serrano. *A Fondo 17…*, *op. cit.*
[365] *Don Quijote de la Mancha* y las *Epístolas familiares* son lecturas hechas en la adolescencia en la biblioteca de instituto y en los archivos de la catedral de Mondoñedo.

encontramos tanto en *As crónicas do Sochantre* (1956) y en la versión castellana, *Las crónicas del Sochantre* (1959), como en *Si o vello Sinbad volvese á illas* (1961) y, con algunas variantes, en su traducción al español, *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas* (1962). En *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca* (1972), el gallego vuelve a engastar la técnica cervantina mediante una lista de documentos biográficos sobre el condotiero. Por debajo de este recurso realista hay intenciones desrealizadoras que atienden a una metapoética enfocada desde una pragmática externa, desde la voz del autor, ficcionalizado en un narrador-intérprete-transcriptor, que cuestiona su quehacer artístico. Más adelante deslindaré las "voces" del autor en el texto.

El *embedding* y el fenómeno de desplazamiento debido a la ruptura de la ilusión cómica son recursos al uso desde *Las crónicas del Sochantre*; pero este procedimiento halla su cifra definitiva en *Un hombre que se parecía a Orestes* (1969), donde Cunqueiro da vida a la representación de la representación, en especial, a la escenificación del acto de enunciación, a la puesta en escena de la arbitrariedad de la composición de la historia y de sus personajes, por medio de la *mise en abyme*: el taller del escritor es simulado en el espejo del teatro entre bastidores.

Cuando Cunqueiro publica *Un hombre que se parecía a Orestes*, la novela social comprometida, paradigma de los años 50 y 60, está pasada de moda. En este momento, el mindoniense entrevé la posibilidad de una mejor acogida de su poética metaliteratura, hasta ahora ensombrecida por una narrativa documental y políticamente dirigida, y se embarca en una novela autocrítica. *Un hombre que se parecía a Orestes* recibe el Premio Eugenio Nadal 1969, un galardón que constituye toda una revancha contra sus detractores. Con *Un hombre que se parecía a Orestes*, Cunqueiro clausura

su recorrido meta-creativo configurado a la sombra de la tradición cervantina en un marco diacrónico de distribución formal. Este incluye, como veremos, a William Shakespeare, Pedro Calderón de la Barca, Molière, Laurence Sterne, Miguel de Unamuno, Luigi Pirandello, *Azorín* (José Martínez Ruiz), etc.

Desde una perspectiva postmoderna, la novela ganadora del Premio Eugenio Nadal 1969 es un eslabón fundamental en la cadena metafictiva, que desemboca en la novela autorreferencial española que emerge a mediados de los años setenta.[366] En opinión de Spires, aún sin influir directamente en los escritores posteriores, *Un hombre que se parecía a Orestes* condiciona y prepara la sensibilidad del público lector y de la crítica introduciéndolos, de antemano, en los resquicios del procesualismo textual:

> While I am not suggesting that Álvaro Cunqueiro's *Un hombre que se parecía a Orestes* had a direct influence on Spanish self-referencial novelists, certainly it played a role in shaping reader expectations for the new metafictional movement. At the very last Cunqueiro's novel forms a link in an intertextual chain that helps us as critics to recognize more deeply, some of the techniques involved and effects created by the new wave of Spanish metafictional novels.[367]

Por mi parte creo que Cunqueiro se aproxima más de los que opina Spires a los experimentos de autoinducción de los años 70 y 80, donde "la materia narrada pasa a formar parte, completamente, del acto de la enunciación"[368] interno al texto. En efecto, los últimos vestigios de la figura autorial los encontramos ya en la sección "Seis retratos" de *Un hombre que se parecía a Orestes*, muy próxima a la

---

[366] "Represents a significant step toward the Spanish self-referential novel emerging in the mid 1970s". En R. C. Spires. *Beyond the Metafictional Mode*, *op. cit.*, p. 71.
[367] R. C. Spires. *Beyond the Metafictional Mode*, *op. cit.*, p. 71.
[368] VV. AA. *Metaliteratura y metaficción*, *op. cit.*, p. 17.

visión barthiana de la muerte del autor. Sin embargo, el fenómeno del ensimismamiento atiende a sus momentos de mayor relieve en *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes* (1974). Aquí Cunqueiro entierra definitivamente la praxis moderna de una diégesis ventrílocua, donde el autor, a despecho de la especularidad más creativa, se mantiene en el texto. La última novela del gallego crea el efecto fantástico de un mundo diegético que se genera a sí mismo, de una ficción *work in progress* o, según Spires, "a novel focuses on its own coming-into-being",[369] un icono del experimentalismo de la cultura postmoderna.

3.3. LA ESTÉTICA DE CUNQUEIRO

3.3.1. Lo maravilloso y el realismo mágico

> Quizá, la obra que mejor haya resumido esta tensión entre pasado/presente, día/noche, pasión/razón, tierra/ciudad, nobleza/burguesía sea el *Drácula* de Bram Stoker. Y ello de manera involuntaria; de ahí su condición de icono moderno (Manuel Gregorio González).[370]

Los orígenes de la narrativa maravillosa de Álvaro Cunqueiro se hallan en la reacción de la Modernidad, que hay en toda Europa entre 1895 y 1905, contra la civilización industrial deshumanizadora y contra el creciente capitalismo. En palabras de Manuel Gregorio González, "en cierto sentido, la obra de Cunqueiro es el huecograbado de toda una época, que arranca con la Revolución Francesa y llega a nuestra orilla. Gracias a su

[369] R. C. Spires. *Beyond the Metafictional Mode*, *op. cit.*, p. 16.
[370] M. G. González. *Don Álvaro Cunqueiro…*, *op. cit.*, p. 103.

imaginación, a su talento para actualizar y revitalizar lo insólito, Cunqueiro evidenció cuanto se había perdido en el trayecto".[371] En Cunqueiro cala hondamente el pensamiento "moderno" de Miguel de Unamuno, Ramón del Valle Inclán y Vicente Risco, que predican el retorno hacia una vida rural y primitiva y hacia los productos literarios del pueblo. En el caso específico de Galicia, como ya sabemos, la visión agónica de la Modernidad y la reacción antindustrialista se traducen en un anticolonialismo y en un patriotismo en búsqueda de las propias raíces culturales, al margen de Castilla. Galicia se siente hermanada con Bretaña e Irlanda porque, según Cunqueiro, se trata de unos pueblos "muy intelectuales y muy espirituales a la vez, pueblos que como Bretaña, Irlanda y la propia Galicia, son, intelectual y espiritualmente hablando, de una riqueza incomparable…".[372]

Lo maravilloso cunqueiriano se funda en el crisol del proyecto de idealización y ensoñación de una Galicia céltica, y de recreación de una leyenda artúrica por la cual a finales del XIX Inglaterra y Francia andan a la greña, sobre todo, tras la publicación de *Idylls of the King* (1889) de Alfred Tennyson, cuyos versos inspiran también muchas pinturas de la *Pre-Raphaelite Brotherhood*. Cunqueiro sigue la senda del bardo Eduardo Pondal (1835-1917), lector atento del prerromántico James Mcpherson en cuyos poemas, *Las obras de Ossian* (1765), el *revival* celta tiene sus pródromos; de Ramón Cabanillas (1876-1959), que glosa temas de la materia de Bretaña (*A espada Escalibor*, *O cabaleiro do Sant Grial*, *O soño do Rei Artur*), y, entre otros, de Ramón Otero Pedrayo (1888-1976) y su *A romería de Xelmírez e Fra Vernero* (1935). Pero, en rigor, como bien afirma Ángel Gómez Moreno, "el más artúrico de todos los escritores gallegos será, pasado el tiempo, un

[371] M. G. González. *Don Álvaro Cunqueiro…*, *op. cit.*, p. 26.
[372] Á. Cunqueiro. *Viajes imaginarios y reales*. Barcelona: Tusquets, 1986, p. 114.

inspiradísimo Álvaro Cunqueiro".[373] En efecto, nuestro autor vuelve la mirada al padre del universo artúrico, a Geoffrey de Monmouth (ca. 1100-ca. 1155) que, basándose en leyendas bretonas y en algunos datos tomados del cronista Nennius, brinda por primera vez la figura del mago/adivino Merlín. Geoffrey le dedica una serie de profecías, *Prophetiae Merlini*, que incluye en *Historia regum Britanniae* (1135), y un extenso poema en hexámetros, *Vita Merlini* (1150). En la elocuente novela *Merlín y familia*, Cunqueiro evoca los orígenes británicos del mago, y a estos añade su importante papel de adivino de la Mesa Redonda: un rango que Merlín adquiere gracias a la elaboración de principio del siglo XIII, el *Merlín* de Robert de Boron, incluido a posteriori en la *Vulgata*. Pues bien, la fascinación cunqueiriana por la materia artúrica ni se agota en su primera incursión en el género novelístico ni se limita a la figura de Merlín. Los cuentos, las novelas y los artículos periodístico-literarios cunqueirianos son un inventario de caracteres de la materia de Bretaña provenientes de las adaptaciones cortesanas de Chretién de Troyes (ca. 1135-ca. 1190) (*Erec et Enide*, *Cligés*, *Yvain*, *Lancelot*, *Perceval*); de las continuaciones de la leyenda celta de Tristán e Isolda (de Eilhart von Oberg y Gottfried von Strasbburg a finales del siglo XII, de Richard Wagner del XIX y de Joseph Bédier a principio del XX);[374] de la *Vulgata* o *Lancelot-Graal* o *Pseudo-Map* (1215-1230), que contiene la *Historia de Lanzarote del Lago*, *La búsqueda del Santo Grial* y *La muerte del rey Arturo*; de la *Post-Vulgata* o *Pseudo-Boron* (1230-1240), donde se recogen la *Historia del santo Grial* y *Merlín*. El comentario de texto me permitirá traer a

[373] Á. Gómez Moreno. "Cultura occidental y materia artúrica". [En línea]. *eHumanista* 16 (2010), p. ci. [Ref. 5 de octubre de 2011]. Disponible en Web: http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_16/post/1%20intro/iv%20article.pdf.

[374] Ibíd, p. cii.

colación el caudal artúrico del autor gallego, una aproximación que no sería posible sin la magna aportación del helenista Carlos García Gual y, en especial, del romanista Carlos Alvar, cuyos numerosos trabajos de traducción y crítica permiten el acceso directo a las leyendas de Bretaña.

El acervo de la intertextualidad cunqueiriana de la materia artúrica se granjea también de la recepción peninsular de esta tradición. Por un lado, del ciclo bretón de la prosa medieval gallego-portuguesa, donde despuntan los cinco *Lais de Bretanha* del *Cancionero Colocci-Brancuti*, el *Santo Graal*, la *Suite de Merlín* y el *Libro de Tristán*.[375] Según Paulo Caucci, el cauce de la transmisión del *roman courtois* en Galicia es el camino del apóstol Santiago:

> Ese gran río de peregrinos cuyo caudal acarreaba buena parte de la cultura europea de la baja edad media había de tener su natural 'desembocadura' en Galicia, que se convertía en depositaria de la cultura europea medieval. Los 'Lais de Bretanha' aparecen en los primeros cancioneros galaico-portugueses, dando a entender que los gallegos conocían las hazañas de Arturo y sus caballeros desde muy antiguo.[376]

Por otro, a diferencia de sus coterráneos, Cunqueiro no hace caso omiso de la absorción ibérica de la materia de Bretaña, que hace eco en sus evocaciones culturalistas y preciosistas. Más allá de los fragmentos en castellano de la versión de la *Post-Vulgata* que parece imponerse en la península,[377] cabe destacar que la escritura del gallego

---

[375] Remito a A. Tarrío Varela. *Literatura galega.* Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1994, pp. 58-60.

[376] R. Buckley. "La 'materia de Bretaña' en la obra de Álvaro Cunqueiro". *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España*. Barcelona: Península, 1982, p. 193.

[377] Para un más profundo análisis de la trama artúrica y de su transmisión peninsular, remito a F. Gómez Redondo. *Historia de la prosa medieval castellana*. Madrid: Cátedra, 1998, vol. II, pp. 1466-1540.

tiene como transfondo metaliterario los libros españoles de caballería. Si las primeras muestras nacionales, el *Caballero del cisne* de la *Gran Conquista de Ultramar* y el *Libro del caballero Zifar* (siglo XIII), aparecen sólo de soslayo, *Tirante el Blanco* (siglo XV) de Joanot Martorell y la versión renacentista de *Amadís de Gaula* (1508) de Garci Rodríguez de Montalvo hacen de contrapeso, por ejemplo, a *Vida y fugas de Fanti Fantini della Gherardesca*. Las aventuras del condotiero se pergeñan sobre las hazañas de corte realista narrada por Martorell, y, al mismo tiempo, tienen como paradigma las empresas heroicas y fantásticas contadas por Rodríguez de Montalvo y derivadas de un fragmento perdido, que, según algunos estudiosos, estaba escrito en gallego-portugués. Con todo, y teniendo en cuenta también la larga estirpe genealógica de *Amadises*, *Esplandianes* y *Palmerines* en auge en el siglo XVI, en la versión de diferentes autores dentro y fuera de los confines nacionales,[378] el texto artúrico más influyente en la narrativa cunqueiriana es *Don Quijote* (1605; 1615), al que el mindoniense rinde la mayor pleitesía. En palabras de Gómez Moreno, "esta obra preservó la memoria de Arturo y la de la caballería romancesca desde la primera mitad del XVII hasta la resurrección de la leyenda gracias a Tennyson".[379] De hecho, la obra maestra de Miguel de Cervantes sella el proceso de decadencia y tipificación del género y, conciente de ser el "envés del fantástico *roman*",[380] arrastra la ficción de los libros de caballería al duro suelo de la realidad. La fusión de magia y realidad, cifra de la modernidad del *Quijote*, caracteriza también las novelas de Álvaro Cunqueiro. A partir del contrapunto

[378] La cuarta parte del *Amadís de Gaula* se prolonga en las aventuras de Esplandián, hijo de Amadís, hasta llegar al trigésimo libro de las sergas familiares. Con respecto a la tercera saga caballeresca la inaugura el *Palmerín de Oliva* (1511).
[379] Á. Gómez Moreno. "Cultura occidental y materia artúrica", *op. cit.*, p. cviii.
[380] Ibíd., p. cix.

irrealidad/realidad, que se exhibe sobre un mosaico de fuentes pretéritas, como paso a detallar a continuación, la escritura del gallego oscila entre lo maravilloso tradicional y el "realismo mágico", adelantándose así a la narrativa hispanoamericana de Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Ernesto Sabato, Juan Rulfo, Jorge Luis Borges, etc.

Con viso a la ficción, el mundo artúrico proporciona el principal cañamazo sobre el que se construye, según la definición de Darío Villanueva, "el *romance* paneuropeo y galaico de Álvaro Cunqueiro",[381] pero este no es el único. En el comentario de texto veremos la presencia de la épica carolingia y castellana, del *aggiornamento* de Ludovico Ariosto (1474-1533), y de la materia antigua, que a mediados del siglo XII los *clerici* traducen a la cuarteta romance (*Roman de Thèbes*, *Roman de Troies*, *Roman d'Eneas* y, de especial relevancia para la figura del condotiero Fanto Fantini, *Le Roman d'Alexandre* y el *Libro de Alexandre*). Luego, lo maravilloso de Cunqueiro dimana también de la novelística oriental y, sobre todo, de *Las mil y una noches*, evocadas en *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*. La atracción de nuestro escritor por los cuentos de Sharazade entronca con la tendencia orientalista del XIX, que se combina con el culto al Medievo, y que descubre *Las mil y una noches* gracias a la primera edición en lengua neolatina (1704) del orientalista francés Jean Antonie Gallard. Aquí, los modernistas buscan "la irrealidad y la irracionalidad de Oriente en imágenes que se tiñen un poco de ocaso por parte de una civilización que agoniza, y cuyos esplendores y riquezas se ven como marchitos".[382]

---

[381] D. Villanueva Prieto. *O realismo marabilloso en Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, 1996, p. 47.
[382] Cf. con R. Sanmartín Bastida. *Imágenes de la Edad Media*, *op. cit.*, p. 337.

De manera similar, otro rico venero de lo inverosímil cunqueiriano es el *Volkgeist*. El autor recorre la geografía de Galicia para transcribir los cuentos orales y, al fin, construir el mito de una Galicia atlántica, que describe en *Flores del año mil y pico de ave*, en *Merlín y familia* y en *Las crónicas del Sochantre*. Su labor sigue las estelas de los escritores románticos y modernistas que viajan por doquier y hacen acopio del folclore para preservar la imaginación mágica y el fondo común de la Gran Memoria, en el corazón de una civilización mecánica. En Irlanda destacan Weston Joyce, William Butler Yeats o Lady Augusta Gregory;[383] en Galicia, naturalmente, Vicente Risco y los integrantes de *Nós*.

Finalmente, lo maravilloso cunqueiriano halla terreno fértil en la época renacentista y en la Italia de los siglos XIV y XV, como el autor pone de relieve en la siguiente declaración:

> Finalmente, Italia. Desde aquellos días en que me escapaba de clase en el Instituto de Lugo, para ir a la biblioteca a leer la *Cultura del Renacimiento en Italia*, de Burckhardt; cuando en la antología de *english verse*, de Oxford, encargada a Yeats, me encontré con que el gran poeta irlandés había puesto en ella, como un poema, aquel ardiente párrafo que Pater dedica a la *Gioconda,* me emocioné. […] Todo esto me dio una Toscana, una Venecia, una Italia, en fin, diferentes, que hacía contrapeso en mi imaginación a las sagas del norte, a Snorri Sturlusson, al ciclo artúrico y la búsqueda del Graal, a Amadís y a los mitos del Atlántico que soñaban los celtas. Pero mi Italia del Catorce y del Quince era, es, un mundo tan romanceado, tan novelado, tan imaginario y sorprendente, tan dado a lo imprevisto maravilloso como las propias peripecias maravillosas de la Tabla Redonda.[384]

---

[383] Véase el proceso de galleguización cultural comentado en la biografía literaria de Álvaro Cunqueiro, pp. 28-29.

[384] E. Quiroga y de Abarca. *Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro*. Madrid: Real Academia Española, 1894, pp. 98-99.

Cunqueiro equipara la Italia novelada por los historiadores decimonónicos como Jacob Burckhardt (1818-1897) o Walter Pater (1839-1894), sobre la que el mismo fabula en *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*, a las letras medievales, que para los escritores finiseculares, poseen el gusto de lo naïve, "lo artesanal, lo intocado, lo prístino".[385] En opinión de Cunqueiro, la idealización del Renacimiento de Burkhardt y de Pater consigna el mismo mundo fantástico y ensoñado que proporcionan el ciclo artúrico, la mitología celta y las grandes sagas del norte de Snorri Sturluson (los *Edda* del XII y XIII) y de Elias Lönnrot (el *Kalevala* recopilado en el XIX). Para él se trata del folclore de la *novella*[386] -según la acepción de Stith Thompson, esta incluye el *roman* artúrico, *Las mil y una noches*, el *Decamerón*, los *Cuentos de Canterbury*, los relatos populares en las colecciones de los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm, de Hans Christian Andersen, de Alexandr Afanásiev, de Italo Calvino, etc- y que podemos abordar con el cronotopo del tiempo-aventura de Mijail Bajtín.

La inverosimilitud del relato se rige sobre la definición del crítico ruso del *roman*, "a miraculous world in adventure time".[387] Aquí, lo extraordinario y lo sorprendente se hacen ordinarios en la vida de los personajes. Lo inesperado está a la orden del día, el efecto sorpresa rompe la línea temporal y crea continuas aventuras maravillosas, que se sujetan al destino, a la fe, al azar y, sobre todo, al misterio. "Chance has the seductiveness of the miraculous and the mysterious; it is personified by good and evil fairies, good and evil magicians; in enchanted groves, in castles and elsewhere it

[385] Cf. con R. Sanmartín Bastida. *Imágenes de la Edad Media*, *op. cit.*, p. 147.
[386] S. Thompson. *El cuento folklórico*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1972, p. 31.
[387] M. M. Bajtín. *The Dialogic Imagination*, *op. cit.*, p. 154.

lies in wait".[388] Además, lo maravilloso cunqueiriano es gobernado también por la ley de los cambios de naturaleza entre los cuatro reinos (el reino inanimado de los objetos, el reino animado del mundo vegetal y animal, el reino humano, y el reino sobrehumano de los seres fabulosos). El patrón es la ruptura de la barrera entre un mundo y otro, pudiendo ocurrir según la cadena descendente o ascendente. En la cadena descendente, los seres maravillosos se humanizan mientras, en la cadena ascendente, la parcial humanización ocurre entre los objetos y los animales sin llegar a la fábula clásica.

En realidad, Cunqueiro trata de subvertir el orden de la Modernidad y frenar el progreso mediante la recuperación del centro del orbe medieval, donde los *mirabilia mundi* no son una concesión a la irracionalidad y a lo terrorífico, sino el quicio mismo del universo medieval. En palabras del historiador Jaques Le Goff,

> si existe pues una continuidad de interés por un mismo fenómeno entre la Edad Media y nosotros, un interés por "lo maravilloso", hay que considerar que si nosotros vemos en ella [los *mirabilia*] una categoría del espíritu o de la literatura, la gente culta de la Edad Media y quienes recibían en ella su información y eran formado por ella, veían en tal categoría un universo, lo cual es muy importante, solo que un universo de objetos, un conjunto de cosas antes que una categoría.[389]

En el pensamiento religioso del Occidente y Oriente medieval, los *mirabilia* son un conjunto de cosas cuya matriz es divina. Desde el acto mismo de la creación, considerado un regalo inmerecido y maravilloso, todas las criaturas son emanación de Dios. También en los seres más inferiores y abominables reside la belleza de la Naturaleza

---

[388] M. M. Bajtín. *The Dialogic Imagination*, *op. cit.*, pp. 152-153.
[389] J. le Goff. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona: Gedisa, 1986, p. 9.

según el designio celestial que lo abarca todo. Por lo tanto, es natural que el hombre medieval viva cordialmente, apaciblemente, con lo desconocido, lo anómalo y la disparidad. Cunqueiro trata de reverdecer la vecindad humana del orden milagroso en la realidad técnica, científica y sujeta a la lógica organizadora y aniquiladora del siglo XX. Dicho con las palabras de Manuel Gregorio González, "la maravilla cunqueiriana ofrece una vía de irracionalidad, un sortilegio pacífico y en orden, para una época que vive sólo el mito de la ciencia, el prejuicio de la lógica, la pavorosa ortografía de la fuerza y el Estado".[390]

La nostalgia de nuestro escritor por el orden teológico previo a la Revolución Francesa le hace vestir la realidad de magia y de asombro a guisa de los escritores de lo Real Maravilloso. Especialmente a partir del éxito peninsular de Vargas Llosa a comienzos de los 60, la narrativa de Cunqueiro empieza a compararse con las novelas de la gran explosión hispanoamericana. A la pregunta de César Carlos Morán Fraga sobre los mismos procedimientos narrativos, "precisamente o dualismo realidade/imaxinación"[391] de los autores del boom, Cunqueiro replica que él lo hizo antes, aunque esto no sea rigurosamente cierto porque *Ficciones* de Borges es de 1944 y la versión gallega de *Merlín e familia*, de 1955. No obstante, es muy probable que sea mucho más tarde cuando nuestro escritor conozca lo Real Maravilloso hispanoamericano, y la definición que de este brinda Alejo Carpentier en el prólogo a *El reino de este mundo* (1949) para distanciarse del *merveilleux* surrealista, y de toda la literatura afincada en la mitología de lo irracional, que cruza por Europa al cambiar el siglo. Según Carpentier, lo

[390] M. Gregorio González. *Don Álvaro Cunqueiro*, *op. cit.*, p. 106.
[391] C. C. Morán Fraga. "Entrevista con Álvaro Cunqueiro". VV. AA. *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1982, p. 381.

Real Maravilloso sería un ajustarse del idioma a la realidad pluriforme, untuosa, inagotable, de la América pre y postcolombina, y nada tendría que ver con lo fantástico del viejo continente. Soflamas aparte, es verdad que Cunqueiro es heraldo de un maravilloso que mejor se ajusta al marchamo de "realismo mágico", desechado por el escritor cubano por inexacto y vago.

En primer lugar, el término de "realismo mágico" lo lanza, en 1925, el crítico alemán Franz Roh al definir la estética de un grupo de pintores post-expresionistas (Max Beckmann, George Grosz y Otto Dix) que pintan objetos ordinarios con una mirada maravillosa. En 1927, José Ortega y Gasset encarga la traducción del libro de Roh, *Realismo mágico. Post expresionismo: problemas de la pintura europea más reciente*, para la *Revista de Occidente.* Casi paralelamente, en la revista *Cahiers d'Italie e d'Europe* (1926-1929), publicada en París y en Roma, el italiano Massimo Bontempelli teoriza las técnicas narrativas del género. En los cuatro preámbulos de *L'avventura novecentista*, el postfuturista crea la nueva estética literaria llamada *Novecentismo*, que da fe de su experiencia romana desde 1914 hasta 1938, en la que Bontempelli intenta reconciliar el arte y la política bajo la égida de Benito Mussolini y del movimiento *Stracittá*. Tras la reconstrucción del espacio y del tiempo, objetivos y absolutos, el autor de *Nostra Dea* –representada en los teatros madrileños en 1926, un año después de su publicación- plantea la toma de conciencia de la realidad interior del artista frente a la realidad infinita. La imaginación ahonda y desnuda las relaciones mágicas y milagrosas intrínsecas a la naturaleza, a los objetos, a las pasiones… El "realismo mágico" pretende que el artista mire la sólida realidad cotidiana con ojos atónitos como hacen los pintores italianos del Cuatrocientos, Masaccio,

Andrea Mantegna, Piero della Francesca. Con este dominio, el artista subvierte las leyes cósmicas y las transforma en aras de nuevos mitos y fábulas populares para la sociedad moderna.[392] En definitiva, lo que plantea Bontempelli en su intento de superación del Futurismo es la continuación de una parcela atávica y mágica del hombre, que viene asomando desde el Romanticismo y que ve la realidad como algo misterioso, multiforme y, sobre todo, moldeable con arreglo a los sueños,[393] a la manera de don Quijote.

Opino[394] que la categoría de lo verosímil de Cervantes cala hondo en Cunqueiro antes del *Novecentismo* de Bontempelli o del Modernismo anglo-irlandés que, por contra, el gallego aduce como referente metaliterario de su "realismo mágico". Los textos cunqueirianos dialogan con Lord Dunsany (1878-1957) y su *Cuentos de un soñador* (1917) y con los integrantes de Abbey Theatre, en especial, con su fundadora, Lady Augusta Gregory (1852-1932) y con John Millington Synge (1914-1994), pero también con *Don Quijote* y su poética de la ficción.

> A miña influencia era en certo modo Lord Dunsany, cos *Contos dun Soñador*, e tódolos outros libros del influíron bastante en min, na maneira de ve-las cousas e demais… Quero decir, se hai unha influencia de procedemento previo e tal e etc., é Lord Dunsany, e non os hispanoamericanos. Son

[392] M. Bontempelli. *L'avventura novecentista*. Firenze: s. n., 1938, *passim*. Compárese con la diferencia, abordada por Enrique Anderson Imbert, entre el género de lo maravilloso y el del realismo mágico: "El narrador permite que en la acción que narra irrumpa de pronto un prodigio. Se regocija renunciando a los principios de la lógica y simulando milagros que trastornan las leyes de la naturaleza. Gracias a su libertad imaginativa lo imposible en el orden físico se hace posible en el fantástico. No hay más explicación que la de su capricho. Ese narrador finge, como explicación de lo inexplicable, la intervención de agentes misteriosos. […] En las narraciones extrañas el narrador, en vez de presentar la magia como si fuera real, presenta la realidad como si fuera mágica". En E. Anderson Imbert. "El "realismo mágico" en la ficción hispanoamericana". *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas: Monte Avila, 1976, pp. 18-19.

[393] Cf. p. 129 y ss.

[394] Cf. también con D. Villanueva Prieto. *O realismo marabilloso…*, *op. cit.*, pp. 34-37.

> quizais os irlandeses do "Abbey Teatro", Synge, Lady Augusta Gregory e Lord Dunsany, que eu lin antes que ninguén os lera neste país, o que me…, o que mais ou menos me influiu…[395]

En efecto, para comprender el sesgo de lo maravilloso cunqueiriano es menester recalar en que en uno de los capítulos metanarrativos del *Quijote* ya está formulado el procedimiento de reconciliación del hiato irónico entre realidad y ficción, entre falso y verdadero, ya que plantea el *patto di finzionalitá*, o sea, la forma de la construcción artística en términos de acuerdo con el entendimiento del receptor y por encima o más allá de todo realismo.

> Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntos; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verosimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe (*Q*, I-xviii, 490-491).[396]

En el las coordenadas espacio-temporales de la Mancha, Miguel de Cervantes filtra las fábulas de Don Quijote, de tal suerte que la ficción de los libros de caballería va contaminando lo vivido y la "sólida" realidad se va gradualmente plegando a sus fantasías. Aquí, el autor complutense pone sobre el tapete el problema de la verdad, y esta se despliega no en el ámbito de la facticidad, sino en el de la credibilidad y la verosimilitud. Cervantes sabe que la realidad es una construcción mental, y, entonces, la

---

[395] C. C. Morán Fraga. "Entrevista con Álvaro Cunqueiro", *op. cit.*, p. 382.

[396] A partir de ahora cito de la edición de Francisco Rico. M. de Cervantes Saavedra. *Don Quijote de la Mancha*. Real Academia Española, 2004.

somete al juego de significación necesario a la identidad del héroe y de la obra, que oscila entre *romance* –un tipo de narrativa que privilegia las aventuras maravillosas- y *novel* –que reproduce episodios en su mayoría realistas-, según la distinción de la crítica anglosajona de los estatutos ficcionales del siglo XVI.[397] Cabe convenir, con José María Pozuelo Yvancos, que el *Quijote* modifica el modo de concebir el propio estatuto de la novela ya que "el juicio de Cervantes sobre la verdad se ejerce en la dimensión fundamentalmente estético-literaria y ninguna sanción de verdad es posible fuera de la realización eficaz del signo artístico en el entendimiento de los que leen".[398]

El citadísimo texto cervantino resulta crucial en vista de la síntesis armoniosa que Cunqueiro consigue entre el plano de la realidad y el plano de la ficción. En *Merlín y familia*, el viejo y fatigado narrador, Felipe de Amancia, que trae a la memoria los recuerdos de juventud para contárnoslos, no sabe si los años transcurridos al lado de Merlín y de doña Ginebra provienen de su imaginación o si, por el contrario, fueron reales y verdaderos.

> Verdad o mentira, aquellos años de la vida o de la imaginación, fueron llenando con sus hilos el huso de mí espíritu, y ahora puedo tejer el paño de estas historias, ovillo a ovillo (MER, 8).[399]

Para más, la sentencia del paje parece iterar y homenajear otra de las enjundiosas reflexiones del *Quijote* sobre la naturaleza de su obra: "Y así era la verdad como él lo había imaginado" (*Q*, II-lx, 211-221). Imprimiéndole un sello personal, Cunqueiro se inserta en la larga lista de autores cervantinos que poetizan y teatralizan la vida creando una literatura, simulacro de la realidad, que es un

[397] C. Alvar (dir.). *Gran enciclopedia cervantina*. Madrid: Castalia, 2008, vol. V, pp. 4706-4708.
[398] Ibíd., p. 4704.
[399] En cursiva en el texto cunqueiriano.

signo representado –no un puro referente externo- inherente a la conciencia histórica, donde las acciones y los escenarios, a despecho de su invención y fantasía, terminan por relacionarse con los conocidos o imaginados por el lector. Dicho con las palabras de Epicteto Díaz Navarro, que comentan *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) de Eduardo Mendoza, la obra del barcelonés, y a mi entender la del gallego, "contiene una verdad semejante a la que encontramos en las extrañas andanzas de un hidalgo manchego que imaginó Cervantes. En definitiva, recordando las palabras de Paul Ricoeur en *Temps et recit*, la ficción reorienta la mirada hacia los trazos de la experiencia que ella inventa, es decir, a la vez la descubre y crea".[400]

Un ejemplo de la categoría de lo verosímil cunqueiriano que la crítica aborda con diferentes membretes (para Darío Villanueva y Pilar Vázquez Cuesta se trata de "realismo mágico",[401] y para Anxo Tarrío Varela de "*realismo de coherencia*", de "*realismo formal*" ou de "*realismo inmanente*"[402]) es la descripción realista de los personajes

---

[400] E. Díaz Navarro. "*La verdad sobre el caso Savolta*, la transición y la historia". [En línea]. *Tonos* 21 (2011). [Ref. 12 de julio de 2011]. Disponible en Web: http://www.um.es/tonosdigital/znum21/secciones/estudios-10.htm. Estos conceptos de verosimilitud y credibilidad los explica a la perfección Marcos Roca Sierra en términos postmodernos: "El *pacto de ficción* que origina la voluntaria suspensión del descreimiento (producida por la *epojé*) tiene su correspondencia en la pragmática lingüística del texto con lo que Grice llama el 'principio de cooperación'. De la pragmática deriva el concepto desarrollado a partir de los *speech acts* de 'principio de cooperación' ya que parte de la base de que toda conducta lingüística constituye una interacción social *intencionada*, en la que se reclama una voluntad cooperativa por parte del receptor. De igual modo, también de la pragmática parte el principio de proyección del EFP (*External Field of Reference*) sobre el IFP (*Internal Field of Reference*), de tal manera que es en la proyección que hace el lector sobre la estructura esquemática que le es dada, la que eleva el relato a una total plenitud ontológica". En M. Roca Sierra. *La construcción del sujeto…*, *op. cit.*, p. 99.

[401] Cf. con el ya conocido D. Villanueva Prieto. *O realismo marabilloso…*, *op. cit.* O, siempre del mismo autor, "A intencionalidade do realismo de Cunqueiro". VV. AA. *Álvaro Cunqueiro*, *op. cit.*, pp. 349-360. Véase también P. Vázquez Cuesta. "Álvaro Cunqueiro: precursor do 'Realismo Mágico'". *Coloquio. Letras* 62 (1981), pp. 72-75.

[402] A. Tarrío Varela. *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*. Vigo: Galaxia, 1898, p. 48.

y de la ambientación (advirtiendo empero que ese realismo dista del de la novela del XIX).

> Creo que os pesonaxes son reais, e actúan en virtude dunhas vivencias reais, é decir, que responden á condición humana, sin dúbida ningunha… E na descrición do ambiente, do cadro, creo que é sempre realista.[403]

Las "estratexias realistas"[404] de Álvaro Cunqueiro son intrínsecas a la ficción, y por muy maravillosa que sea su comitiva esta está sumergida en un vivir cotidiano, práctico y trivial similar al que Félix Martínez Bonati y José María Paz Gago llaman respectivamente "*realismo cómico*" y "*mundo ficcional realista*" en referencia al *Quijote*.[405] En la base de esta poética estaría la mezcla de dos tendencias: por un lado, la tendencia hacia el realismo que Don Ramón Menéndez Pidal considera como característico del "ser" español, poco dado a fantasías, y, por otro, la artúrica. Pero, claro está que, mientras Cervantes parte de objetos y personajes reconocibles dentro de la descripción de la época y a ellos solapa las ficciones caballerescas, el punto de partida cunqueiriano es el orden sobrenatural. En el caso del gallego se produce, por tanto, una inversión: el mundo mágico de la novela artúrica cobra realidad en Galicia, y aquí los personajes mitológicos se tiñen con los colores de la cotidianidad y de la humildad provenientes de la picaresca, y así lo explico en el siguiente apartado.

Por último y para cerrar ya esta aproximación teórica a las variedades de lo maravilloso cunqueiriano cabe recordar que además de *Merlín y familia* las pinceladas del "realismo

---

[403] C. C. Morán Fraga (ed.). "Entrevista con Álvaro Cunqueiro", *op. cit.*, p. 379.
[404] A. Tarrío Varela. *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces…*, *op. cit.*, p. 45.
[405] C. Alvar (dir.). *Gran enciclopedia cervantina*, *op. cit.*, p. 4708.

mágico" del autor dan vida a unos retratos de tipos populares gallegos que unen literatura de costumbres y magia. *Xente de aquí e acolá* (1971), después recreada en castellano con el título de *La otra gente* (1975), ha sido muy elogiada por la crítica debido a su combinación de labradores y artesanos, de tierras de Lugo lo más de ellos, y de toques fantásticos de reminiscencias artúricas y folclóricas, porque, en opinión de nuestro escritor, con el pasar de los siglos se sabrá que Merlín era gallego. Este compendio de semblanzas gallegas es de una calidad extraordinaria, y con Darío Villanueva puedo concluir que "veñen a se corresponder […] co das lendarias 'materias' –non só a de Bretaña- da tradición europea e o da identidade galega. Pois nada máis certo que afirmar, con José Luis Varela, que 'Cunqueiro defiende la realidad de lo soñado con el testimonio de la imaginación campesina'".[406]

3.3.2. El realismo grotesco

Para entender la "vocación realista" de Álvaro Cunqueiro hay que volverse hacia los Siglos de Oro y hacia la picaresca, un subgénero que nace en contraposición a la literatura maravillosa que, a la sazón, se escribe para el deleite, para soñar y evadirse de la realidad. La novedad de la picaresca,[407] que allana el camino de la poética cervantina, estriba en subvertir las categorías de la ficción, de la ortodoxia aristotélica –poesía *versus* historia- con los presupuestos de la experiencia cotidiana, situando la fábula en el lugar propio de la historia y de

[406] D. Villanueva Prieto. *O realismo marabilloso…*, *op. cit.*, p. 56.
[407] En torno al génesis del género picaresco véase F. J. Rodríguez Pequeño. *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid. Eneida, 2008, pp. 151-153.

la geografía española y no en un tiempo y en un lugar remoto o inventado. El pionero *Lazarillo de Tormes* (1554), que evoca al hombre calamitoso y desgraciado cuya genealogía no es nada escogida en oposición al héroe caballeresco, pone entre paréntesis un dogma capital de la teoría literaria de entonces, esto es, en palabras de Francisco Rico,

> el principio según el cual el carácter de los personajes estaba determinado por el lugar que le correspondía en la escala de la sociedad, y el destino de los plebeyos era la caricatura ridícula, porque como repetían los preceptistas de la época, 'la gente baja es la que engendra la risa'.[408]

El anónimo del *Lazarillo* rompe todos los esquemas tanto en el punto de vista singular del protagonista que cohesiona toda la obra como en la elección de un argumento bajo y vil si lo comparamos con las gustosas hazañas de los libros de caballería, con los azarosos amores de las novelas sentimentales, o bien, con el bucolismo de las pastoriles. En efecto, se trata de la autobiografía de "Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca",[409] que, tras ir a la cárcel su padre, es criado por una madre, asistenta de unos estudiantes, lavandera y fregona de mesón, amancebada con un esclavo morisco, el negro Zaide. Este es el caso por el que Lázaro escribe la excepcional carta que da comienzo a la novela y que a pesar de la infamia del acontecimiento es contado con comprensión y ternura para lograr una mayor verosimilitud. La vida del pícaro Lázaro se desenvuelve en una realidad hostil que le exige defenderse y engañar a sus amos con todo tipo de fullerías y agudezas. En ocasiones, sus trampas acaban en fracasos y, entonces, llegan las

[408] F. Rico. *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral, 2000, pp. 161-162.
[409] F. Rico (ed.). *Lazarillo de Tormes*. Madrid: Cátedra, 1988, p. 12.

palizas, los golpes y las temidas hambrunas. La vida se zafa duramente de Lázaro: este vagabundea por diferentes ciudades (Salamanca, Escalona, Illescas, Torrijos, Toledo, los campos de La Segra) rebotando de amo en amo (un ciego, un clérigo, un hidalgüelo, etc) y empeorando cada vez más su situación hasta alcanzar el oficio real de pregonero "viendo que no hay nadie que medre, sino los que le tienen".[410] La obra concluye con otro caso de honra, esta vez el de la mujer de Lázaro entrando y saliendo de la casa del arcipreste a deshoras: una situación matrimonial de rasgos turbios y contrahechos que el protagonista acepta por su buen provecho y que, al fin, denuncia a la novela como creación literaria y no como autobiografía verdadera.

En definitiva, el *Lazarillo de Tormes* revoluciona todo el arte de la novelística europea penetrando en el hondón de la realidad vulgar y plebeya, y convirtiéndola en un producto artístico que el propio Rico, en su notable análisis, define "el acta de nacimiento de la novela realista".[411] La fértil producción de la picaresca continúa hasta el siglo XVII y conforme madura se transforma en una novela más agria y enconada como el *Guzmán de Alfarache* (1599) de Mateo Alemán y o más cruel y caricaturesca como la *Historia de la vida del Buscón, llamado Don Pablos, ejemplo de vagabundos y tacaños* (1626) de Francisco de Quevedo y Villegas. Aquí priman las preocupaciones moralizantes y una estructura encerrada en lo exterior, en la delincuencia, en las aventuras y los viajes sin fin en tierras lejanas. Con todo, el aliento que empuja al pícaro es siempre el mismo y consiste en el estoicismo y en la voluntad con que soporta los infortunios sin perder nunca la esperanza. Para Ramón Gómez de la Serna, este posee la actitud del humorista porque "el humorismo español está

[410] F. Rico (ed.). *Lazarillo de Tormes*, *op. cit.*, p. 128.
[411] F. Rico. *La novela picaresca…*, *op. cit.*, p. 169.

dedicado a pasar el trago de la muerte, y de paso para atravesar mejor el trago de la vida. No es para hacer gracias, ni es un juego de enredos. Es para transitar entre el hambre y la desgracia. Así se aclaran las almas, y no se ponen sobre ellas pesados panteones de transcendencia".[412]

En vista de todo esto y como ya he comentado anteriormente, el realismo de Cunqueiro descansa en la picaresca y en un lenguaje prosaico y cotidiano empleado con naturalidad por las clases sociales bajas que desfilan en sus novelas. Además del contexto y de los caracteres picarescos veremos cómo el gallego, en *Las crónicas del Sochantre* y en *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*, hace un guiño paródico al armazón estereotipado de este género en línea con *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros* (1613) de Cervantes, que somete la acomodación artística de la ficción picaresca a un debate interno a través del diálogo entre los perros Cipión y Berganza.

Al mismo tiempo y a medida que nos internamos en el realismo cunqueiriano nos damos cuenta de que este es el fruto de diferentes influencias que se cultivan sobre el basamento áureo, por un lado, cierto naturalismo gallego o, mejor dicho, cierto expresionismo valleinclanesco y, por otro, la risa carnavalesca, que desde el drama satírico griego va vertebrando un tipo de literatura cómica opuesta a la seriedad de la literatura oficial. El resultado de la conjunción cunqueiriana de las dos tradiciones es una estética cómico-feísta que, a partir del Romanticismo y de Georg Hegel, irrumpe en el arte en calidad de categoría (filosófica-históricamente) descriptiva. De hecho, la imposibilidad de realización de la belleza, intrínseca a la ironía romántica de marras, y la manifestación de la idea en su totalidad abren una brecha a la fealdad, y a partir

[412] R. Gómez de la Serna. "El humorismo", *op. cit.*, pp. 217-218.

de ella el arte puede elevarse a un estatuto superior de lo bello, claro está, la superación de lo feo por lo cómico. Karl Rosenkranz, unos de los principales representantes de la *Hegelshule*, en *Estética de lo feo* (1853), nos explica que "sin duda alguna a la filosofía alemana le corresponde el honor de haber reconocido lo feo como lo negativo de la idea estética, como un momento integrante de ésta y también de haber reconocido que de lo bello se pasa a lo cómico a través de lo feo".[413]

Según el crítico alemán lo feo sería un distanciamiento de sí mismo realizado por lo bello, lo no-bello. Aquí a la unidad-diferencia-armonía se contrapone la amorfia-asimetría-desarmonía del objeto, que provoca una sensación de displacer, de repugnancia, de vulgaridad hasta llegar a la caricatura o, en otras palabras, a la contradicción de lo feo en sí mismo y a su definitiva disolución. Las novelas cunqueirianas ejemplifican a la perfección la teoría de Rosenkranz: la imperfección y la deformación de los personajes y de las situaciones cunqueirianos, que veremos comparados con los de *Divinas palabras. Tragicomedia de aldea* (1919) y con los de *Tirano Banderas. Novela de tierra caliente* (1926), en la que fealdad desemboca en la comicidad y en la risa. A este propósito, Alfredo Rodríguez López-Vázquez, en "Álvaro Cunqueiro, o la teatralización de lo literario" reflexiona sobre la relación intertextual entre Álvaro Cunqueiro y Don Ramón del Valle Inclán. La estética de ambos autores se erige en el Simbolismo francés (esto se explica en el siguiente apartado y se reflejará en el contraste humorístico entre el lenguaje lírico-modernista, muy próximo a las *Sonatas*, y el lenguaje realista-feísta) y en el Expresionismo centroeuropeo. Pero, mientras la deshumanización de Valle

[413] K. Rosenkranz. *Estética de lo feo*. Madrid: Julio Ollero Editor, 1992, p. 54.

sigue las huellas de las pinturas negras de Francisco de Goya (1746-1828), Cunqueiro acicala lo feo con su habitual socarronería:

> No es la única vía posible de exploración en la tarea de comparar a Valle y a Cunqueiro. Ambos tienen una doble y vigorosa filiación común con las dos corrientes principales de la modernidad estética del primer cuarto de siglo: el simbolismo francés y el expresionismo centroeuropeo. El primero se proyecta en la selección de los temas y el segundo en la forma de observar los entornos y de mirar los objetos: con la lente deformante del sarcasmo en el caso de Valle, y con el microscopio zumbón del mundo de rebotica en el de Cunqueiro.[414]

Finalmente, merece destacarse con entidad propia aquel tipo de realismo grotesco y popular enlazado con la parodia[415] que ya se ha he comentado en estas páginas y que ha sido estudiado, con el mayor esmero, por Mijail Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (1941). Ante todo, hay que recalar en que la dinámica narrativa de los géneros serio-cómicos de la Antigüedad, que recorren todo el Medievo hasta culminar en el Renacimiento con *Gargantúa y Pantagruel* (1532-1554), es la cosmovisión de las *saturnalias*. Esta segunda vida del pueblo, asentada en la fiesta y en la risa, se caracteriza por ser el reino utópico de la universalidad, de la libertad dionisiaca, de la igualdad y de la abundancia. El carnaval concierne a un estado peculiar del mundo, de muerte y resurrección en sentido positivo y cósmico, donde se permutan las relaciones jerárquicas, según el principio de inversión del orden de lo alto y de lo bajo: todo lo elevado, lo antiguo

---

[414] A. Rodríguez López-Vázquez. "Álvaro Cunqueiro, o la teatralización de lo literario". [En línea]. *Centro Virtual Cervantes*. [Ref. 12 de enero de 2005]. Disponible en Web: http://cvc.cervantes.es/actcult/cunqueiro/quehacer/teatro_01.htm.

[415] Véase lo que dice Mijail Bajtín a propósito de la superestructura cómica y de lo *spoundogéloion*, p. 112.

y lo perfecto se arroja al nivel inferior material y corporal de la plaza pública. Esta ley de la transposición, que bien representa la imagen de la rueda, incluye también el disfraz y la mascara (la renovación de la ropa trastoca la identidad y la personalidad de los participantes en los festejos) y el lenguaje (se crea un tipo de comunicación franca y sin constricciones).

La regla del "mundo al revés", que ya hemos visto formulada en algunas categorías bergsonianas de lo cómico[416] y en lo "cómico absoluto" baudelariano,[417] se acrisola en la gran literatura universal de Miguel de Cervantes, William Shakespeare o Molière y su legado carnavalesco lo volvemos a encontrar en Cunqueiro. Por el contrario, cuando François Rabelais presta sus recursos populares a nuestro autor lo hace con su peculiar realismo grotesco, exagerado, triunfal y nada medido. Las categorías pantagruélicas del clérigo de Turena confirieren a la narrativa del gallego un transfondo de hiperbolismo positivo. En este sentido, el paradigma rabelesiano será el marco adecuado para analizar la insistencia cunqueiriana en el cuerpo grotesco inacabado e imperfecto -en contraposición al clásico- que enfatiza las partes que se abren al mundo: la boca, los senos, el falo, la barriga, la nariz, el trasero. El cuerpo grotesco se prolonga en los monstruos con rasgos humanos y animales de carácter fantástico y en las acciones y posturas como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la escatología, la abundante absorción de comidas y bebidas, etc. Con frecuencia hallaremos en la escritura cunqueiriana estos elementos carnavalescos, junto a otras proyecciones del cuerpo grotesco (las parejas cómicas gordo/flaco, viejo/joven, grande/pequeño). El ejemplo más granado de las parejas cómicas y de su manera de expresarse del todo

[416] *Vid.* p. 75.
[417] *Vid.* p. 70.

opuesta -por lo menos en las primeras aventuras- es, naturalmente, el de Don Quijote y Sancho Panza, que Cunqueiro reproduce en el dúo Sinbad-Sari y Fanto-Nito.

3.3.3. El esteticismo

> How can the arts overcome the slow dying of mens' hearts that we call the progress of the world, and lay their hands upon men's heart-strings again, without becoming the garment of religion as in old times? (William Butler Yeats).[418]

El rechazo de los artistas finiseculares de una concepción burguesa y chata de la vida, basada en la ciencia práctica, en el convencionalismo moral y en lo mesurado y razonable de un mundo ordenado de arriba abajo, produce una apuesta por la desmesura y por el idealismo en pos del canon supremo de la belleza, que ha de buscarse en una *vie ficticie*. La huida de lo exterior es imaginativa, pero el símbolo estético, en lugar de parecerse a la naturaleza como en el *Mal du siècle* romántico, es desplazado hacia lo íntimo y artificial, hacia la ilusión perfecta que sustituye la realidad imperfecta y desbordante.

En 1835, Theophile Gautier proclama su famoso dogma de *l'Art pour l'Art* insistiendo en que lo único verdaderamente bello que existe es lo que no puede servir para nada.

> Il n`y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tous ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et deux de l'homme sont innobles et dégoûtants, comme sa pauvre et

[418] W. B. Yeats. *Ensayos sobre el simbolismo*. San Lorenzo del Escorial: Langre, 2005, p. 180.

> infirme nature.- L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines.[419]

Con todo, los parnasianos, que reconocen como maestro al autor de *Mademoiselle de Maupin*, aún adaptan su elevada visión del arte al espíritu historicista y cientificista de la época, con el resultado de una poesía "objetiva" de gran plasticidad y brillo formal, pero "mármorea" al pretender excluir el sentimiento, las metáforas obsesivas y el mito personal del poeta.

La búsqueda cunqueiriana de la belleza se reanuda con el refinamiento auténticamente imaginativo, estético, gratuito y original, en el que se han eliminado "las descripciones de la naturaleza por la naturaleza, de la ley moral por la ley moral",[420] y toda voluntad didáctica, que suponga una participación activa del poeta en lo contingente. Aquí, el esteticismo del gallego traspasa la religión de las torres de marfil para convertirse en una verdadera razón de vida, en un "espíritu simbolista y decadente" que pretende hacer de su vida una obra artística. Cunqueiro asume el estatuto de escritor moderno, que subjetiva la dimensión espacio-temporal de la novela y sustenta la diégesis sobre el Yo y sus experiencias sensoriales. En este sentido, el gallego asume la visión intimista y aristocrática de los modernistas ya que, como afirma Germán Gullón, "la mismidad, la autocirugía, la yoidad son el centro de toda la atención, de hallarse a sí mismos: el tema seminal de lo moderno. El espejo, en vez de reflejar el mundo, devuelve la imagen del hombre, y según éste se vea será su representación, y el texto cobrará formas que nada tienen que ver con la representación

---

[419] T. Gautier. *Mademoiselle de Maupin*. Paris: Garnier-Flammarion, 1966, p. 45.
[420] W. B. Yeats. *Ensayos sobre el simbolismo*, *op. cit.*, p. 183.

mimética de lo palpable".[421] El mismo José Luis Varela nos advierte de la apasionada vocación de Cunqueiro por el arte; en efecto, la "literaturización" de sus escritos es más poética que artificial, y es la conciencia de una escritura tamizada por una refinada sensibilidad, al estilo risquiano y valleinclanesco.

> Álvaro non formaba parte da elegante e con frecuencia estéril "elite" dos alexandrinos. Os seus clisés arcaizantes ("o galego de nación", "Lisboa cae ó sur de Compostela", etc.) non poden confundirnos. Xamais acometeu a sabendas unha reconstrucción histórica ou arqueolóxica sen chantar non alicercers o seu mesmo corazón".[422]

Puestos a calar hondo en el simbolismo preciosista de Cunqueiro creo importante apuntalar que su estética recoge el legado de la corriente de sensibilidad estético-literaria inaugurada por Gérard de Nerval (1808-1855), quien escribe: "I like to arrange my life as if it were a novel",[423] y por Charles Baudelaire, con *Las flores del mal*, (1857), y que continúa en el *Aesthetic Movement* inglés (El Decadentismo inglés y los *Yellow Nineties* con Oscar Wilde, Lionel Johnson, Arthur Simons, William Butler Yeats, etc) cuyo programa se fragua, allende la pretensión del intelectual epicúreo que fue su autor Walter Pater (1839-1894), sobre la célebre "Conclusión" a *El Renacimiento. Estudios sobre arte y poesía* (1873). Cunqueiro menta a Pater en dos ocasiones, la primera en el fragmento citado más arriba en relación a la Italia del Cuatrocientos y del Quinientos,[424] y, la segunda, en la serie de artículos publicada en el periódico coruñés *La Voz de Galicia*, entre

---

[421] G. Gullón. *La novela moderna en España (1885-1902)*. Madrid: Taurus, 1992, p. 32.
[422] J. L. Varela. *Tradición e innovación en Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, 1996, pp. 26-27.
[423] Cito de A. Symons. *The Symolist Movement in Literature*. London: William Heinemann, 1890, p. 15.
[424] *Vid.* p. 175.

1953 y 1954, bajo el título, calcado sobre la obra homónima de Pater, *Retratos imaginarios* (1887). Aquí el escritor gallego lo considera como aquel que "por entonces era mi duque, mi maestro y mi señor…".[425] No cabe duda que las doctrinas estéticas de aquel gris profesor de Oxford, discípulo de John Ruskin, que escandaliza la rígida moral victoriana al llevar hasta sus últimas consecuencias la teoría del "arte por el arte", preguntándose "¿qué efecto me produce?, ¿acaso me hace sentir placer?, y, si es así, ¿en qué medida lo hace?",[426] influyen profundamente en la actitud hedonista de nuestro autor como vamos a ver enseguida.

En su famosa conclusión, Pater expone la metodología de la crítica estética con el fin de definir la belleza, no según una fórmula universal y abstracta, sino en sentido concreto. La belleza se reconoce por una intensa impresión del espíritu humano, por la combinación química de una serie de elementos naturales que produce la energía, la intensa llama de la vida misma. Una de sus manifestaciones es el goce intelectual, un éxtasis momentáneo pero que arde y vivifica frente a la perfección de un objeto proveniente de la naturaleza o del arte:

> La función de la filosofía, de la cultura especulativa, es despertar e incitar al espíritu humano a una vida de constante y apasionada observación. Es frecuente la aparición de una forma perfecta en un rostro o una mano, de un color más hermoso en el mar o en las colinas, de una pasión, intuición o goce intelectual irresistiblemente real y atrayente para nosotros; mas sólo dura un instante. Y su fin se halla en la propia experiencia, no en el fruto de ésta. […] Arder

[425] Á. Cunqueiro. *Viajes imaginarios y reales*, *op. cit.*, p. 53. Los artículos periodístico-literarios de *La Voz de Galicia* están incluido, junto a otras series publicadas en el *Faro de Vigo*, en la colección *Viajes imaginarios y reales*.
[426] W. Pater. *El Renacimiento*. Barcelona: Alba Editorial, 1999, p. 16.

> siempre con esa intensa llama, semejante a una piedra preciosa, mantener el éxtasis de la vida.[427]

La existencia de cada uno es un torbellino de impresiones y sensaciones que se caracterizan no por lo que son, sino por lo que han dejado de ser. El hombre padece la continua disolución de lo que siente, apegándose así al recuerdo. Frente a esta muerte simbólica, Pater opone los conceptos de "la experiencia por la experiencia" y del "arte por el arte" como paradigma de vida, del instante del nacimiento, como formas de ensanchar al máximo el momento fugaz. A la inautenticidad de los estereotipos y de la indiferencia y a un entregarse a pasiones desmesuradas, el teórico del movimiento decadente propone la sensualidad en el arte y la belleza. El ideal estético, la poesía, el estado musical de una obra de arte son la quintaesencia del placer sublime que se dirige a los sentidos y, sobremanera, al intelecto, a la "razón imaginativa":[428]

> Algunos pasan su tiempo sumidos en la indiferencia; otros, inmersos en grandes pasiones, y los más sabios -al menos "entre los niños de este mundo"- se refugian en el arte y el canto. Pues nuestra única oportunidad estriba en ensanchar ese intervalo, en alcanzar el mayor número de pulsaciones en ese tiempo que nos ha sido concedido. Las grandes pasiones pueden aportar una gran intensidad a nuestra vida, el éxtasis y las penas de amor, las distintas formas de entusiasmo, desinteresado o no, que surgen de forma natural en muchos de nosotros. Mas debe tratarse de una verdadera pasión, cuyo fruto sea una conciencia más rica y compleja. La pasión poética, el anhelo de belleza y el amor del arte por el arte poseen en grado sumo esta sabiduría. Pues el arte llega a nosotros con el único fin de aportar a nuestra breve existencia una cualidad sublime, simplemente por amor a ese momento fugaz.[429]

---

[427] W. Pater. *El Renacimiento*, *op. cit.*, p. 137.
[428] Ibíd., pp. 229-230.
[429] Ibíd., pp. 229-230.

La entera personalidad de Álvaro Cunqueiro, hombre y escritor, se educa en el hedonismo enunciado por el crítico del arte inglés. Al gusto cunqueiriano por los placeres de la vida, el vino, la comida, la amistad, la conversación amena, etc, se añade el goce intelectual y creativo, el enriquecimiento efectivo del espíritu humano, que no es otra cosa que el camino de retorno al centro por la imaginación, el sueño y el arte. Las declaraciones del gallego transcritas en la sección anterior manifiestan el legado de Pater. Cunqueiro siente una intensa emoción y el triunfo de la vida frente al famoso pasaje del profesor de Oxford sobre Monna Lisa. La página de Pater, que populariza tanto el tipo de la mujer fatal en el "Fin de siglo",[430] arde con una llama firme y diamantina y esta hace "alcanzar [a nuestro autor] el mayor número de pulsaciones en este tiempo que nos ha sido concedido".[431]

Esta constante y apasionada observación de la vida a través del arte el mindoniense la aprende también de su gran amigo y coterráneo, Vicente Risco. En "Preludio a toda estética futura", publicado en la revista risquiana la *Centuria* entre 1917 y 1918, el etnógrafo gallego apela a un renacimiento modernista de las letras en el que el arte y el artista tienen que dar la espalda a la sociedad y al mundo porque, sentencia Risco,

> una obra de arte no debe ser útil sino en cuanto es útil la belleza. Diga lo que quiera Horacio, lo dulce no puede mezclarse a lo útil sin bastardearse. Buscamos el arte puro, *el arte por el arte*. Esto se opone radicalmente a toda pretensión didáctica; la enseñanza del arte es una revelación de belleza, esto es, una exaltación de la emotividad. Creo en el arte por el arte y no lo debo a ese pagano de Gautier. […] Gautier no quería vivir la vida de su tiempo, ni se interesaba por la

[430] Cf. M. Praz. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El acantilado, 1999, p. 453.
[431] Ibíd., pp. 229-230.

> política, por la verdad no por el bien. No concibo como un artista puede ser de otro modo.[432]

Risco, que es uno de los teóricos más importantes del galleguismo, influye en Cunqueiro tanto en la visión de una Galicia moderna, precapitalista, idealizada bajo la forma de un paraíso agrícola y pesquero con una cultura popular y espiritual maravillosa autóctona, como en una actitud nietzscheana de individualismo y elitismo intelectual, que nuestro escritor sigue defendiendo, cuando en lugar del arte social y comprometido elige el "Ocio atento" de un grupo minoritario de intelectuales franquistas.[433] Cierto es que Cunqueiro participa en "Musa Musae", tertulia de la Falange, de inspiración estética y humanista. Inaugurada el 17 de enero de 1940, en la Biblioteca Nacional, bajo el lema de "Ocio atento" la forman José María de Cossío, Rafael Sánchez Mazas, Eugenio d'Ors, Pedro Mourlane Michelena, José María Alfaro, Dionisio Ridruejo, Adriano del Valle y Manuel Machado. Aquí pasan también Eugenio Montes, Samuel Ros, José del Río Sainz y nuestro escritor entre otros…[434] Según José Carlos Mainer, "Musa Musae" "pretendía revivir el tono arbitrario y locuaz de la conversación literaria renacentista y ser, tras tres años de violencia, el reencuentro del escritor con su condición de diletante y creador de belleza. Por eso, la nueva tertulia contribuyó, como *Jerarquía* o *Vértice*, a dar la tónica literaria de aquellos años: una absoluta gratitud, una impecabilidad formal y una vocación contemplativa".[435]

En opinión de José Luis Varela Iglesias, hay que buscar el substrato de *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca* en los años cuarenta, cuando nuestro autor se

---

[432] V. Risco. "Preludio a toda estética futura". *Obras completas, op. cit.*, vol. V, pp. 443-444.
[433] Véase la biografía literaria del autor, p. 43.
[434] Véase M. Carbajosa y P. Carbajosa. *La corte literaria…*, *op. cit.*, pp. 208-209.
[435] J. C. Mainer. *Falange y Literatura*. Madrid: Labor, 1971, p. 47.

codea con la élite intelectual de la posguerra, sumida a la manera de los simbolistas y decadentes del "Fin de siglo", en la búsqueda y contemplación de la belleza en todos los aspectos de la vida y del arte:

> Desestímase a súa brillante etapa previa en Madrid, na que os seus contertulios e colegas profesaban un culturalismo oficialmente protexido, ou ben visto, na que temos que atopa-lo subsolo do *Fanto Fantini* posterior, entre outras prosas: refírome ós estetizantes escritores ou intelectuais que se chamaban Pedro Mourlane Michelena, Eugenio Montes ou Rafael Sánchez Mazas, todos moi pagados do seu italianismo renacente e dunha contemplación da vida desde a cultura.[436]

En vista de todo lo expuesto, podemos concluir que el canon finisecular de belleza, proyección y continuación del idealismo romántico, es un hito de la concepción estética cunqueiriana que se percibe en toda su producción. No obstante, los personajes que mejor encarnan el espíritu decadente de su autor son el viejo marino Sinbad que sueña con volver a las islas y, en mayor medida, el condotiero Fanto Fantini y Paulos de *El año del cometa*. Como veremos en el análisis de los textos, los tres protagonistas intentan hacer de su vida una obra de arte, siguiendo los sesgos del quijotismo y, en parte, de la biblia del Decadentismo, *A Rebours* (1884) de Joris Karl Huysmans, pero terminarán amargamente por sucumbir frente a un absceso de realidad, que engulle por infiltración de pesimismo no sólo al soñador, sino todo lo soñado cunqueiriano.

---

[436] J. L. Varela Iglesias. *Tradición e innovación en Cunqueiro*, *op. cit.*, pp. 30-31.

CAPÍTULO 4

4.1. *FLORES DEL AÑO MIL Y PICO DE AVE*

4.1.1. Los comienzos neorrománticos de Álvaro Cunqueiro

Flores del año mil y pico de ave, publicada en 1968, son una colección de los relatos con que Cunqueiro se da a conocer como narrador y que él considera "páginas de aprendizaje".[437] Estas prosas de juventud, escritas en castellano entre 1939 y 1956, anticipan su labor novelística más granada, rica y original, descubriéndonos los orígenes románticos y neorrománticos de nuestro escritor. La filiación simbolista es evidente en la elección del mismo título del compendio que nos remite a los poemas baudelarianos, *Flores del mal* (1840) y al "ciclo galaico" de Valle Inclán, *Corte de amor. Florilegio de honestas y nobles damas* (1° ed. 1903), las *Sonatas* (1902-1904), *Flor de santidad* (1904) y *Aromas de Leyenda. Versos en loor de un santo ermitaño* (1907). El florilegio cunqueiriano evoca una Galicia céltica y cristiana, mágica y misteriosa, milenaria y bucólica en la que se narran desde la distancia las lejanas memorias de unos personajes envueltos en fascinantes brumas medievales. En efecto, lo que afirman Epicteto Díaz Navarro y José Ramón González García a propósito del marco del primer cuento de la colección, "*El caballero, la muerte y el diablo* tiene un

[437] A. S. Pérez-Bustamante Mourier. "'El caballero, la muerte y el diablo'". VV. AA. *Álvaro Cunqueiro*, *op. cit.*, p. 331.

aroma de leyenda, una atmósfera lírica, que podría relacionarse con el primer Valle Inclán",[438] se podría ampliar al conjunto de los relatos de *Flores del año mil y pico de ave* en cuanto participan de la misma idealización ficticia, neorromántica y valleinclanesca, de una Galicia y, más en general, de una sociedad universal ancladas en la visión nostálgica de un pasado mítico, que se precisa rejuvenecer, con ojos prerrafaelitas, para hacer frente a los ataques del yermo capitalismo.

En los siguientes apartados traeré a colación las fuentes literarias de los primeros cuentos de Álvaro Cunqueiro [*El caballero, la muerte y el diablo*; *Los siete cuentos de otoño*; *Balada de las damas del tiempo pasado*; *San Gonzalo* y *La historia del caballero Rafael (novela bizantina incompleta)*]. Aunque en muchos de ellos persista más imaginación que recuerdos metaliterarios, el autor da la nota exacta al dejarse llevar por el hechizo de las materias artúrica y carolingia, de las sagas nórdicas, de la lírica del *amor courtois* y de sus protagonistas, del romancero, del folclore celto-galaico, de la demonología y del santoral. El ámbito de referencia de los intertextos cunqueirianos se remonta de modo ecléctico hasta los mitos clásicos y las sagradas escrituras, pudiendo así afirmarse que en esta antología predomina un constante culturalismo trufado con un sensualismo depurado que, al mismo tiempo, deja una brecha abierta para el exotismo, la trasgresión e incluso el humor.

[438] E. Díaz Navarro y R. J. González García. *El cuento español en el siglo XX*, *op. cit.*, p. 131.

4.1.2. *El caballero, la muerte y el diablo*: fantasía y exotismo en la reminiscencia, trufada con la materia artúrica, del grabado de Alberto Durero

Según el orden establecido por el autor, encabeza esta colección medievalizante *El caballero, la muerte y el diablo* (1956), un cuento introducido por las palabras de la voz autorial que hacen de evidencia porticada a las seis micronarraciones que lo componen ("El caballero", "La

muerte", "El diablo", "El barquero", "Madanela", "El Osar"). En el artículo, "*El caballero, la muerte y el diablo* (la Galicia avalónica de Álvaro Cunqueiro)", Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier nos aclara la simetría y circularidad del relato, y su importante estructura trina que hace de bisagra entre las tres historias centrales y los "tres capitulillos que vienen a funcionar como índices onomásticos y como colofón".[439] Los primeros tres relatos los cuenta el narrador homodiegético, el barquero Felipe de Amancia, al "narratario autorial niño".[440] Aquí, Felipe nos retrotrae a la edad de la infancia cuando, a orillas del Osar, la voz autorial escuchaba "estas historias que hoy cuento" (FL, 9)[441] de los mismos labios del barquero que, a su vez, las escuchaba de los viajeros, narradores de segundo grado (un caballero, la muerte y una diablesa), alojados en la taberna de Juan de la Cruz. La presencia de un oyente intradiegético a quien el narrador se dirige –"te voy a contar la historia de cuando pasó por aquí la muerte, que es la misma historia de la taberna de Galiana, que luego te contaré por separado" (FL, 28)- ofrece un ejemplo temprano del estilo oral de la narración cunqueiriana,[442] y constituye uno de sus primeros pasos hacia la contextualización del lector implícito y de su papel en la interpretación del texto.[443] Con todo, en los tres apéndices vuelve a retomar la palabra la voz autorial, que de oyente instalado en el pasado pasa a ser narrador en el presente, para clausurar el relato con unas concisas descripciones de cómo vivieron y murieron el barquero Felipe y la hija de Juan de la Cruz, Madanela. El último microrrelato, que vierte sobre el Osar, cierra el relato y nos hace regresar

[439] A. S. Pérez-Bustamante Mourier. "'El caballero, la muerte y el diablo'", *op. cit.*, p. 333.
[440] Ibíd., p. 333.
[441] En cursiva en el texto del autor.
[442] Cf. pp. 152-153.
[443] Cf. con *Las crónicas del Sochantre*, pp. 310-319, y con *Un hombre que se parecía a Orestes*, pp. 498-502.

al principio creando un espacio anular e hierofánico entreverado del simbolismo de *Eros* y de *Tánatos*.

Para adentrarnos en las nutridas implicaciones simbólicas de *El caballero, la muerte y el diablo* es preciso arrancar de los modelos intertextuales cunqueirianos. Ante todo, hay que volver al título y a su estructura trina, símbolo de la totalidad, y recalar, con Pérez-Bustamante Mourier, en el grabado de Alberto Durero (1471-1528), *El caballero, la muerte y el diablo* (1513), en el que Cunqueiro se inspira y que, junto con *San Jerónimo* y *La Melancolía*, forma la célebre trilogía alegórica del pintor alemán.[444] Como paso a explicar a continuación, el trasfondo plástico del relato cunqueiriano vinculado a la historia del arte y, al mismo tiempo rebosante de materia artúrica, representa el fuste de su filiación prerrafaelita y valleinclanesca, afianzada también a la dedicatoria, "a mis señores tíos abuelos D. Benito Vicetto y D. Ramón del Valle Inclán",[445] de la primera versión del texto, la de 1956.[446]

Sobre la figura central del grabado de Durero, el caballero a caballo y acompañado por un perro, Cunqueiro enreda su primera narración, "El caballero". En la versión del gallego, un caballero y su montura cruzan el río con la barca de Felipe, y encuentran cobijo de unos perros que parecen perseguirles y de la noche fría y lluviosa en la taberna de Juan de la Cruz. El caballero que se hace llamar

---

[444] A. S. Pérez-Bustamante Mourier. "'El caballero, la muerte y el diablo'", *op. cit.*, p. 333.

[445] Ibíd., p. 328. Cf. también con la biografía literaria de Álvaro Cunqueiro, p. 26.

[446] Con excepción de la dedicatoria que ya no aparece en la colección *Flores del año mil y pico de ave*, las variantes entre la primera versión de *El caballero, la muerte y el diablo y otras dos o tres historias*, de 1956, y la definitiva, de 1968, resultan mínimas. Se trata de cambios en la disposición de los titulillos, de algunos párrafos y de unos cuantos signos tipográficos que no influyen en el concepto de transducción literaria del macrotexto cunqueiriano. Cf. con la definición de Lubomír Dolezel, pp. 123-125. Pérez-Bustamante Mourier hace un breve inventario de estas variantes. Ibíd., p. 331.

Leonís es un claro eco del *Tristán de Leonís* (1501), puesto que, dicho con las palabras de Díaz Navarro y González García,

> el argumento es semejante a los de los libros de caballería, incluyendo profecías, torneos, amores incestuosos y otros sucesos extraordinarios, en parte acaecidos en una Bizancio que conjuga la leyenda y el humor.[447]

El caballero empieza su historia declarando su nombre y su estirpe, una costumbre típica de los libros de caballería y que volveremos a ver parodiada en *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*.[448]

> Todos los primogénitos de mi casa se llaman Leonís en memoria de mi abuelo que fue de la caballería de los Doce Pares y viene en las historias de mi país como Leonís de Arantes. Sobre éste de mi abuelo hay romances que cantan cómo se enamoró de una princesa bizantina que era muy delicada de salud y le recetaron los médicos hierbas de javaleño, que no las hay sino en las Indias. A ellas fue mi abuelo y peleó con un gigante y una serpiente y halló la hierba y la trajo a Constantinopla, pero cuando entraba por la puerta de las Abejas, uno que lo conoció por las armas, le dijo que la princesa había muerto hacia dos años de una alferecía trasudada. Tal que si no fuera por la honra de buen enamorado que cobró hiciera don Leonís en balde su gran viaje. Mi madre me acuño de niño con los romances de mi abuelo (FL, 16-17).

Leonís resulta ser nieto del *Tristán* castellano. En efecto, esta leyenda de la literatura oral celta la recogen los autores del *roman courtois* para incluirlas en las grandes series cíclicas de la materia artúrica. Cunqueiro conoce esta tradición y la trufa con la de la materia carolingia, al narrar que Leonís de Arantes, el abuelo de

---

[447] E. Díaz Navarro y J. R. González García. *El cuento español en el siglo XX*, *op. cit.*, p. 131.
[448] *Vid.* pp. 644-649.

nuestro primer narrador, se cuenta, como Roldán, entre los doce Pares de Francia. Aquí el valor épico de la *Chanson de Roland* del siglo XI se funde con la formación cortés del siglo XII. De hecho, otra referencia intertextual de este pasaje podría ser *La historia del emperador Carlomagno y de los doce pares de Francia* (1521).

Según nos cuenta la historia, el *roman* de Leonís de Arantes acuna al protagonista cuando niño. Con esto Cunqueiro podría referirse a las versiones francesas conocidas como la *Vulgata* del *Tristan* (siglo XIII),[449] de las cuales dependen también los *Lais de Bretanha* (siglo XIII), las cinco composiciones líricas, anónimas, escritas en gallego-portugués, conservadas en el *Cancionero da Vaticana* y en el *Cancionero de la Biblioteca Nacional*, que tratan -por lo menos tres de ellas- del caballero Tristán. En el fragmento cunqueiriano, Leonís de Arantes se enamora de una princesa bizantina, que no es Iseo de Cornualles, y lucha por su amor contra un gigante y una serpiente. La pelea con el gigante podría ser una reminiscencia de las proezas de *Amadís de Gaula* (1508) y también de la aventura de los molinos de *Don Quijote* (1605). Además me parece interesante subrayar el tratamiento irónico que Cunqueiro otorga a la caballería andante: al mismo tiempo que eleva el linaje de Leonís de Arantes hasta uno de los Doce Pares de Francia, nuestro autor rebaja la sagrada investidura del caballero a "vestir de terciopelo y llevar en la oreja izquierda un pendiente de oro con las armas. Las mías son una paloma que lleva en el pico una flecha" (FL, 16). Claro

[449] *Vid*. C. Alvar. *Raíces medievales de los libros de caballería*. [En línea]. *Centro Virtual Cervantes*. [Ref. 03 de agosto de 2012]. Disponible en Web: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/raices-medievales-de-los-libros-de-caballerias/html/1489fa94-a0f9-11e1-b1fb-00163ebf5e63_7.html. Y también Mª. L. Cuesta Torre (ed.). "Introducción". *Tristán de Leonís*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos, 1999, p. xiii.

está que nuestro caballero lleva su atavío con cierto orgullo quijotesco.

Leonís explica ser el mensajero de un rey, del cual recibió la orden de ponerse en viaje con el fin de averiguar lo que ocurrió a los protagonistas de una historia antigua que a su señor le tocaba por parte de un tío suyo (FL, 15). La historia narra el casamiento entre Don Lanzarote y doña Teodora y la profecía de que sus hijos, doña Sibila y don Silván,

> serían Tamar y Amón, porque al nacer era Gémenis el signo, había cruzado un cometa a trasmano, y la madre soñó que un gavilán devoraba a una paloma (FL, 18).

La descripción cunqueiriana del nacimiento de doña Sibila y don Silván recoge una tradición mítica frecuentemente asociada con los grandes héroes: el anuncio de la llegada al mundo del vástago por un sueño profético y por un acontecimiento astronómico extraordinario. Entre los muchos hipotextos de este sueño adivinatorio podemos citar el sueño de José (Mat, 1, 18-25). Y por lo que concierne a la simbología del signo astral remito al nacimiento de Fanto y a *El año del cometa*,[450] sin dejar de mencionar, con todo, que la imagen del gavilán devorando a una paloma recuerda el trágico y muy discutido final del poema "Anagke" de *Azul* de Rubén Darío, publicado en Valparaíso en 1888: "-¿Si?- dijo entonces un gavilán infame,/y con furor se la metió en el buche" (*Azul*, 69-70). Respecto al contenido del vaticinio, este trata del amor incestuoso de los hermanos bíblicos Tamar y Amnón (2 Sam, 13, 1-39), que a mi juicio se solapa con el amor cortés y adulterino de las parejas Lanzarote y Doña Ginebra y Tristán e Iseo. Pérez-Bustamente Mourier nos revela también que el nombre de don Silván se origina en el romance de incesto paterno-

[450] Véase pp. 640-644 y pp. 701-702.

filial, *Silvana* (siglo XVI);[451] y, de manera similar, no podemos olvidar que el tema de la violación de Tamar, hija del rey David, por su hermano Amnón, tiene una grande fortuna en la literatura áurea, por ejemplo, en el romance *Tamar y Amnón* (siglo XVI).[452]

Atemorizados por la profecía, Don Lanzarote, que dialoga con su homónimo de la *Vulgata*, y Doña Teodora, que tal vez se refiera a la emperatriz bizantina Teodora (500 a. d. C.- 548 a. d. C.), la mujer más influyente y poderosa del Imperio Romano de Oriente y esposa de Justiniano I, deciden separar a los recién nacidos enviando Don Silván a Seoage para ser educado caballero en "las armas y en la cortesía" (FL, 18)[453] y Doña Sibila a Constantinopla "a aprender el bordado de perlas y el hojaldre, cosas ambas que nadie sabe en el mundo mejor que las princesas bizantinas" (FL, 18). La mención al hojaldre sugiere la imagen de cuando Tamar prepara los pastelillos para Amnón (2 Sam 13, 8-9), pero también resulta muy cómica porque contrasta con el bordado de perlas, una actividad más adecuada a la educación de una princesa que el amasar vulgarmente una pasta de hojaldre.

Transcurridos diecisiete años, Doña Teodora visita a Sibila y encontrándola ya en edad para casarse organiza un torneo al que acuden muchos príncipes y caballeros. El más valiente de entre los justadores resulta ser "un caballero vestido de galas negras, al que llamaron el Doncel Desconocido" (FL, 19). La intertextualidad más evidente de este episodio es, además del probable guiño al "Donzel del Mar",[454] la que reconoce Ramón Buckley: "Hay incluso un episodio, el de un caballero desconocido que se bate con

[451] A. S. Pérez-Bustamante Mourier. "'El caballero, la muerte y el diablo'", *op. cit.*, p. 337, [en nota]. Cf. también con P. Díaz-Mas (ed.). *Romancero*. Barcelona: Crítica, 2005, pp. 309-310.
[452] Ibíd., pp. 358-360.
[453] Cf. con la educación de Fanto Fantini, pp. 650-654 y pp. 662-667.
[454] G. Rodríguez de Montalvo. *Amadís de Gaula*. Madrid: Cátedra, 2004, vol. I, p. 253 y *passim*.

todos los caballeros de la corte por el amor de una princesa sin revelar su identidad, que parece seguir al pie de la letra una hazaña de Lanzarote en el *Libro del caballero de la Carreta*".[455] Así pues, Cunqueiro emplea como modelo el torneo en Nouanz cuando Lanzarote del Lago o mejor dicho, el Caballero de las Armas Bermejas, obtiene una rotunda victoria sobre todos sus contrincantes y al fin es perdonado por Ginebra y puede gozar de su amor.[456] Doña Sibila y el Doncel Desconocido hacen lo mismo y "en viniendo la noche salió de su posada embozado y pasó al huerto de doña Sibila, que le esperaba en el cenador quemando hierbabuena y zalomela en un pebetero de oro" (FL, 19). Los amores incestuosos tienen lugar en el huerto: este, por una parte, recontextualiza los versos del romance de Silvana, "se paseaba Silvana por la huerta florida",[457] y, por otra, se inscribe en la larga tradición del cliché del *locus amoenus*.

El tópico del "paraje ameno" o del "lugar deleitoso", incrustado en la épica medieval, en los libros de caballería, en la ficción sentimental o en la pastoril, se gesta en la literatura griega y latina y colinda con los *topoi* del *Beatus ille* y de las *Aurea Aetas*. Estas fórmulas comparten el espacio natural edénico, pero difieren en la finalidad de este cobijo, que aleja el hombre de la sociedad exterior. En los libros de caballería, el *locus amoenus* es el refugio por excelencia de los amores prohibidos o aún no consagrados por el matrimonio, como lo son los de la pareja Amadís y Oriana, Don Leonís e Iseo y doña Sibila y Don Silván. Aquí, los amantes dan rienda

---

[455] R. Buckley. "La 'materia de Bretaña' en la obra de Álvaro Cunqueiro", *op. cit.*, p. 198.
[456] C. de Troyes. *Lanzarote del Lago o el caballero de la carreta*. Barcelona: Labor, 1976, p. 103.
[457] P. Díaz-Mas (ed.). *Romancero*, *op. cit.*, p. 309.

suelta a sus pasiones.[458] A través de la quema en el pebetero de las hierbas aromáticas, Cunqueiro menciona el perfume de las flores que suele invadir los *loca amoena*. En efecto, este es el único rasgo descriptivo al que Cunqueiro se refiere, dejando los otros atributos, provenientes de Tiberiano, de Virgilio, de Horacio y de Ovidio, para la descripción de la isla de la Martinica en la novela "Pablo y Virginia" de *Merlín y familia*;[459] para el cuadro del *huertus*, donde tiene lugar una de las batallas fantiniana, a imagen de la lucha entre Darío y Alejandro,[460] y para la representación del Paraíso Perdido, en el que se encuentran Paulos y Melusina en *El año del cometa*.[461]

De vuelta a los amores incestuosos entre doña Sibila y don Silván, al fin, los enamorados descubren su terrible secreto. Doña Teodora, viendo cumplida la profecía, cae muerta, y Don Silván se da a la fuga: "huyo como un ciervo, pero ciervo enamorado" (FL, 21). Las fuentes literarias de este fragmento de lirismo profundo nos las ofrece de nuevo Pérez-Bustamante Mourier, quien aboga por el romance de *Lanzarote y el ciervo de pie blanco* (siglo XVI) y por *O cancionero de Pero Meogo* (siglo XIII).[462] El primero trata del hijo del rey convertido en ciervo al que Lanzarote da caza respondiendo al ruego de una doncella;[463] mientras que en las cantigas de amigos de Pero Meogo el amigo enamorado se asemeja a un ciervo herido: "Tal vai o meu amigo/con amor que lh'eu dei,/come cervo ferido/de monteiro d'el Rei".[464]

---

[458] *Vid.* C. Alvar (dir.). *Gran enciclopedia cervantina*. Madrid: Castalia, 2010, vol. VII, pp. 7175-7177.
[459] *Vid.* pp. 296-297. Según la tradición, los amores entre Merlín y Viviana tienen lugar también en el *locus amoenus*. Cf. p. 270.
[460] Véase pp. 673-674.
[461] Véase p. 717.
[462] A. S. Pérez-Bustamante Mourier. "'El caballero, la muerte y el diablo'", *op. cit.*, p. 337, [en nota].
[463] P. Díaz-Mas (ed.). *Romancero*, *op. cit.*, pp. 235-237.
[464] X. L. Méndez Ferrín (ed.). *O cancionero de Pero Meogo*. Vigo: Galaxia, 1966, p. 145.

La historia del amor imposible entre don Silván y doña Sibila culmina con el diabólico encantamiento de la dama y su transformación en una estatua de mármol, que adorna los jardines de la villa romana en la que reside el caballero Silván. En realidad, doña Sibila se halla agonizante en un convento, pero los acordes de una melodía misteriosa tocada por un enano violinista permiten que por las noches la estatua se vivifique para seguir teniendo amores incestuosos con Silván. Leonís, que se hace pasar por jardinero para averiguar el secreto de Silván, es testigo del conjuro y atraído por el misterio de la escultura hecha mujer la toca. La mancha de sus dedos en el hombro de ella le delata, y ahora, camino de Compostela, intenta purgarse de ese recuerdo pecaminoso y obsceno mientras la música y los perros del enano le persiguen para hacerle perder la razón.

Por último, merecen ahora destacarse con entidad propia los tópicos romántico-modernistas del primer relato de la trilogía cunqueiriana, vertebrado sobre los gustos y las inclinaciones que aparecieron a fines del siglo XVIII y a comienzos del XIX hasta el *Fin du siècle*. La sensibilidad erótica y el exotismo impregnan el metacuento de "El caballero", ambientado en la Bizancio voluptuosa de la emperatriz Teodora, e hilvanado sobre los amores turbios entre dos hermanos y la sucesiva perversión del caballero Silván, que quiere seguir profanando el lecho de su hermana Sibila. Por una parte, Silván encarna al hombre fatal. Este goza del vicio, del pecado y de la transgresión en cuanto, según la visión romántica, son elementos positivos y activos en contraposición a la negatividad y a la pasividad de la virtud.[465] Leonís es testigo del desenfreno y de la corrupción de Silván: sus amores con Sibila además de ser

[465] M. Praz. "La metamorfosis de Satanás" y "Bajo la enseña del divino marqués". *La carne, la muerte y el diablo…*, *op. cit.*, pp. 115-345.

incestuosos y orgiásticos son macabros y terroríficos, porque la carne de ella es "fría y viscosa como panza de culebra" (25). En efecto, a partir del *Paraíso perdido* (1667) de John Milton (1608-1674), que redime a Satanás, hay una eclosión de hombres malditos, y entre ellos se podría destacar como uno de los posibles modelos cunqueirianos al Marqués de Bradomín, cuyos deseos arden frente a la belleza enfermiza de la moribunda Concha de la *Sonata de otoño* (1902). Por otra parte, al elocuente nombre de Sibila subyace el prototipo de la mujer fatal y cortesana. La estatua convertida en mujer baila a la manera de la Salomé de Joris-Karl Huysmans,[466] desatando su despeinada cabellera con un frenesí sobrehumano, misterioso e intoxicado de lujuria: "En las tinieblas se oían sollozos y pasos. Algo frío, alas o nubes, se ataba y desataba a una mujer que gemía y danzaba. Se oían las puntas de los pies, la despeinada cabellera cayéndole por la espalda blanca como un agua negra" (FL, 22).

El erotismo no es el único cliché romántico de "El caballero"; de hecho, al lado de la libídine y de sus representantes encontramos, enlazado al famoso nombre de Beatriz, la imagen de la mujer frágil, etérea y espiritualizada. Cunqueiro la describe como hubiera podido imaginarla un prerrafaelita: "era como una estatua de vidrio, frágil y transparente. […] Mi señor la conoció en Italia, en la tienda de un orfebre, que la guardaba dormida en una caja de plata y espejos, embalsamada con esencia de membrillo" (FL, 14). Siguiendo las interpretaciones de Pérez-Bustamante Mourier, el universo metafictivo del ejemplo cunqueiriano entabla correspondencias, además de con el tipo femenino de origen inglés, con los cuentos de Ernst T. A. Hoffmann (1776-1822) sobre autómatas y con la

[466] M. Praz. *La carne, la muerte y el diablo…*, *op. cit.*, 524.

novela del "Curioso impertinente" del *El Quijote*.[467] Las intuiciones de la profesora gaditana resultan como siempre cruciales, y hay que convenir con ella que Cunqueiro intercala a guisa de modelos serios las extrañas y fantásticas criaturas mecánicas de Hoffmann, como el Turco de *Los autómatas* (1814), que produce música y habla a la manera de un muerto viviente, y también los versos cervantinos acerca de la mujer de vidrio, frágil y delicada, que no se ha de probar porque si se quiebra no se puede soldar.[468]

> Es de vidrio la mujer,
> pero no se ha de probar
> si se puede o no quebrar,
> porque todo podría ser.
> Y es más fácil el quebrarse,
> y no es cordura ponerse
> a peligro de romperse
> lo que no puede soldarse.
> Y en esta opinión estén
> todos, y en razón la fundo:
> que si hay Dánaes en el mundo,
> hay pluvias de oro también (*Q*, I-xxxiii, 337-338).

Reanudando con la segunda historia, "La muerte", del retablo cunqueiriano, interesa destacar, en primer lugar, el desplazamiento humorístico y positivo que se produce en relación a la representación de Durero. Pues, en lugar de encarar a la muerte con el pelo serpenteante de la Medusa, montada sobre un caballo viejo mientras sujeta un reloj de arena, símbolo de lo transitorio, nos encontramos con el señor Villegas, un hombre gordo y colorado, de baja estatura, muy alegre y dicharachero, al que Felipe toma inicialmente por maragato, mientras que, en realidad, es el

---

[467] A. S. Pérez-Bustamante Mourier. "'El caballero, la muerte y el diablo'", *op. cit.*, p. 337, [en nota].
[468] Cf. también con el relato de "La soldadura de la princesita de plata" de *Merlín y familia*, p. 282.

avisador de la muerte de sirenas, fantasmas, brujas, adivinos, enanos y voladores.

> Éste, que yo tomé por maragato, era de estatura como la talla de quintas, gordo, sacado de pecho y panza, pierna corta y el rostro colorado. Cabe las sienes tenía labradas las arrugas de los reidores, lo que acostumbra a ser señal de gente de bien. Parecía ser tertuliano y de esos que amistan pronto con la gente que topan por el mundo (FL, 29).

Cunqueiro exorciza también a la visión tradicional de la huesuda y pálida guadaña, segadora de vidas, purgando la negatividad de sus rasgos, y transformándola en sentido paródico, universal y carnavalesco en un ser campechano, con el que se comparte mesa y mantel y, sobre todo, tertulia: "¡Quién sabe si la Muerte es así, como aquel hombre figuraba, gorda y colorada y no la mano huesuda y pálida de la guadaña!" (FL, 33). El autor ahonda en esta descripción cómica, disolviendo por completo la atmósfera desolada y yerma que pudiera traer a la taberna el señor Villegas por medio de una copiosa comida, abundantemente remojada con "espadeiro de Andias" (FL, 33), una actividad que nada tiene que ver con la morada de Hades donde ni se come ni se bebe. Cunqueiro remata la trivialización de este grave tema con el nimio detalle de las piernas del forastero, "blancas y sin ningún pelo, como de moza, con la pantorrilla muy torneada" (FL, 29), y, finalmente, con una larga conversación en la que cuenta haber robado el último aliento a una sirena, cuya cabeza cortada trae en un cestillo de mimbre.

En la dinámica del relato y como bien aseveran Díaz Navarro y González García, "Felipe desempeña el papel de receptor escéptico y afirma no creer en cuentos de sirena, pero la cabeza que el narrador transporta en un cesto

demostrará su realidad".[469] A efectos de franquearse el paso entre sus contertulios, el señor Villegas saca a doña Dorotea "que tenía el corte del cuello envuelto en un pañuelo de seda colorada" (FL, 34), la arrima al calor del fuego y, tras mojar sus labios con un poco de aguardiente y balancearla, la cabeza recobra la vida para cantar una canción triste que enajena y seduce a los oyentes, incluso al espolique de la muerte, el cual se propone clausurar la copla con un beso cuando la sirena le da un tremendo mordisco desgarrándole el labio y la mejilla.

> Cantó la sirena su canto misterioso, una copla como otra no oiríais aunque vivieseis mil años, una solfa enamorada. No le pude quitar ojo mientras duró la tonada a aquella cabeza hermosa, y sentí frío como si me apretasen nieve en la espalda. Ya tenía yo sabido el uso por los antiguos de cera derretida en los oídos para no caer en el estupor del sueño que el canto de la sirena causa. Su canto no es alegre. Con palabras que no entendí se lamentó doña Dorotea, y con su canto nació en mi corazón una pasión ardiente. […] El avisador estaba encendido de lujuria y comía con los ojos aquella cara.
> -¡Ah qué niña! -gritó, levantándola hasta sus labios para sellar el canto con un beso. Y ya la tenía besada cuando de entre las manos le brincó y le mordió con mordedura de can, como cuando encetamos un melocotón paviado. Lo mordió y desgarró del labio y la mejilla (FL, 34).

Con este último pasaje Cunqueiro vuelve a pergeñar el tópico romántico de la mujer fatal a través de la cabeza cortada de la sirena. Cunqueiro cita a la *Odisea* y a la artimaña de Ulises de ponerse tapones de cera en los oídos para no sucumbir a los encantos sireniles. No obstante, no podemos olvidar que la sirena, criatura sensual y misteriosa, seductora y funesta, es uno de los temas predilectos de la *Pre-Raphaelite Brotherhood* -véase por

[469] E. Díaz Navarro y J. R. González García. *El cuento español en el siglo XX*, *op. cit.*, p. 131.

ejemplo las pinturas de John William Waterhouse (1849-1917)-, y que la cabeza cortada llama poderosamente a Salomé y a la cabeza del Bautista. De la voz de la sirena prorrumpe una feminidad prepotente y cruel: ella es una Erinia y una Gorgona, una anabolena (FL, 33) y una pecadora (FL, 34) cuyo canto maldito, que enciende de lascivia y concupiscencia a todos los presentes, el espolique de la muerte intenta sellar con un beso a la manera de la *Salomé* (1893) de Oscar Wilde (1854-1900). Aquí la hija de Herodías pone en los labios de Jokanaan los suyos, impulsada por su amor de vampiresa.[470] Además, la sombra de otros besos necrófilos aletea sobre el del señor Villegas. En la *Sonata de otoño*, el marqués de Bradomín está a punto de ceder a la tentación de "poner en aquellos labios helados el beso postrero",[471] tras consumir, eso sí, una relación carnal con la prima de Concha, Isabel, en aras de la lujuria que le provoca la presencia de su amada moribunda en la habitación de al lado.[472] Por su parte, Pérez Bustamante Mourier[473] nos apunta el beso de la Pepona al cadáver de Jándalo, en *La cabeza del Bautista: melodrama para marionetas* (1924): "DON IGI. -¿Niña, qué hace? ¿La boca le besa, después de ultimarle?/LA PEPONA. -¡La muerdo!/DON IGI. -¡Supera el escarnio!/LA PEPONA. -¡La muerdo y la beso! ¡Valía más que tú, viejo malvado!".[474]

En relación a la tercera historia "El diablo", cabe mencionar con especial insistencia la cita inicial atribuida a Heinrich Heine (1831-1856) y extraída de *Espíritus Elementales* (1837): "Así en el [*sic*] *Demonología* de Horst, hallo que el demonio puede convertirse incluso en

---

[470] M. Praz. *La carne, la muerte y el diablo…*, *op. cit.*, pp. 543-544.
[471] R. del Valle Inclán. *Sonata de otoño*. Madrid: Espasa-Calpe, 2001, p. 115.
[472] *Vid.* G. Gullón. *La novela moderna en España*, *op. cit.*, pp. 163-164.
[473] A. S. Pérez-Bustamante Mourier. "'El caballero, la muerte y el diablo'", *op. cit.*, p. 343.
[474] R. del Valle Inclán. *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte. La cabeza del Bautista*. Madrid: Espasa-Calpe, 1990, p. 159.

ensalada" (FL, 36).[475] Este epígrafe anticipa el registro del relato ya que Cunqueiro toma en préstamo la idea de Heine de que Satanás no tiene ninguna figura determinada y que, por lo tanto, puede adquirir a su antojo cualquier forma, desde una lechuga, según el ejemplo del poeta romántico alemán, hasta el de una diabolesa, en el cuento del escritor gallego. En efecto, en la narración cunqueiriana, el barquero Felipe transporta en su barca una dama elegantemente vestida, atractiva y desenvuelta, que hace posada en la taberna de Juan de la Cruz, y que, a pesar de atravesar a pie caminos enlodados, trae los zapatos limpios. Este detalle, junto a las conversaciones de la dama sobre fantasmas y difuntos, levanta sospechas en Felipe, que decide espiar a la huéspeda por el ojo de la cerradura, descubriendo debajo de su hermosa, aunque atufada, melena un "cornacho negro, un cornacho rayado y retorcido como de carbón de Lunta. La moña, con sus grandes alfileres, se lo disimulaba. Con esto quedó fichada de diablesa" (FL, 40).

Una rápida comparación con la concepción europea sobre el diablo nos permitirá entender mejor la peculiar descripción del Lucifer cunqueiriano. En la Edad Media se cree en un diablo cornudo, poderoso, inteligente, nocturno, y capaz, por permisión divina, de provocar todo tipo de males. Pero es, sobre todo, con el inicio de la Edad Moderna y con el *Malleus Maleficarum* (1486) de Jakob Sprenger que la brujería se erige a guisa de peligro al que haya que atacar y destruir. A consecuencia del enorme éxito del *Martillo de las brujas*, en los siglos XVI y XVII se multiplican las obras de demonología, especializadas en

[475] Cf. con "Sobre la figura del demonio no puede decirse, en verdad, nada exacto. Unos, como he dicho, afirman que no tiene ninguna figura determinada y que puede producirse a su antojo en cualquier forma. Esto es verosímil. Así, en la *Demonología*, de Horst, hallo que el demonio puede convertirse incluso en ensalada". En E. Heine. *Espíritus elementales*. Madrid: Revista de Occidente, 1932, p. 157.

todo tipo de supersticiones, hechicerías, demonios íncubos y súcubos, etc.[476] Un ejemplo es la iconografía de Durero donde el diablo es un macho cabrío, feo, peludo y contrahecho, la perfecta representación del mal y del pecado persiguiendo al valiente caballero. Esta tendencia a un Satanás abyecto se invierte con John Milton y con su *Paraíso Perdido*. Milton es el primer autor que demuestra admiración por la soberbia del maligno, allanando el camino a la fascinación de los románticos por lo sobrenatural y, en especial, por el ángel caído, debido a su rebeldía y su belleza.[477] En definitiva, la descripción cunqueiriana de Satanás es una mezcla de erudición y fantasía. Sobre el elemento tradicional y popular del cuerno y del azufre que siempre delatan a la criatura infernal, como bien la describe el etnógrafo Vicente Risco: "Concíbese ó demo na figura tradicional, atal como o representou a arte cristiá da Idade Media: con rabo, cornos, orellas de gato, pesuñas, etc. Bota un cheiro que fede, as máis de veces de xofre, que denuncia a súa presencia anque non se vexa",[478] nuestro autor construye la imagen irónica y burlona de una diablesa tentadora y frescachona (FL, 36).[479]

Para concluir y como ya se ha dicho, a las tres narraciones principales siguen otros tres retratos que recapitulan lo anterior situándonos en un espacio simbólico lúgubre, ya anticipado por el parentesco romántico entre la muerte y el erotismo. "El barquero" vierte sobre la fuente autorial, Felipe de Amancia, una especie de "Caronte melancólico" (FL, 41), que transporta las almas al otro

---

[476] Véase la selección ofrecida por X. R. Mariño Ferro en la introducción a V. Risco. *Satanás*. Vigo: Nigratrea, 2003, pp. 8-9.
[477] Cf. con lo dicho a propósito del caballero pecador Don Silván, pp. 211-212.
[478] V. Risco. *Obras completas: etnografía*. Vigo: Galaxia, 1994, vol. III, p. 275.
[479] "Era blanca, muy puesta y frescachona en os cuarenta cumplidos que tendría. Hay hombres que a estas manzanas maduras le reconocen mucho mérito" (FL, 36).

lado del Aqueronte/Osar. "Madanela" trata de la moza que trabaja en la taberna, hallada muerta en la represa del molino. Su muerte dulce y melancólica en las aguas del río recuerda a Ofelia y en especial a la *Ofelia* (1852) del gran John Everett Millais (1829-1896): "Y cuando pienso en Madanela ahogada, la imagino como unas de esas manzanas que el aire de agosto en los pomares de la Ribera, meneando las ramas, tira al Osar. Las aguas, se la llevan río abajo" (FL, 43). Y, por último, "El Osar" describe "un río triste, un río que nace viejo de una charca lodanera y sucia" (FL, 44), y que "cuando llega al mar, ha perdido la memoria de su viaje" (FL, 45). En resumen y a pesar de las pinceladas cómicas, el tríptico cunqueiriano nos lleva a la muerte, simbolizada por el Osar, que es lo primero y lo último con que topamos en nuestro relato. En la imaginación popular y cunqueiriana, el río es un ser vivo a lo que se dan ofrendas y se piden cosas, pero a cambio este quiere víctimas humanas, "el diezmo expiatorio" (FL, 44).[480] Por lo demás, el Osar es el Limia de la provincia de Ourense, aquel río que al llegar a Galicia los romanos confunden con el Leteo, el río del olvido de la mitología greco-latina, que convierte todos sus transeúntes en amnésicos, sin patria y sin lengua, sin memoria de mujer e hijos.[481] Nos lo demuestra el caballero Leonís que tras atravesarlo con la barca de Felipe/Caronte parece no recordar lo que le trajo allí (FL, 17),[482] al Finisterre, al final occidental de la tierra conocida, donde solo queda "agua, espuma, nada…" (FL, 45).[483]

---

[480] Cf. también con la simbología del agua en *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*, pp. 709-721.
[481] J. Soler Serrano. *A Fondo 17…*, *op. cit.*
[482] "Hace una hora que crucé el río en vuestra barca y me senté a este fuego, y ya paréceme que entre el mundo y yo he puesto una cortina de años, alejado el sobresalto de mi viaje y olvidado la prisa que me arrastra, como viento vendaval las hojas secas" (FL, 17).
[483] Cf. esta interpretación con la de A. S. Pérez-Bustamante Mourier. "'El caballero, la muerte y el diablo'", *op. cit.*, 336-339. Y también

4.1.3. *Los siete cuentos de otoño* y el folclore celto-gallego

"Los siete cuentos de otoño" cunqueirianos están constituidos por un prólogo y una serie de seis brevísimas historias fantásticas ("El fantasma inglés", "Un notario irlandés", "Huye una dama", "El violinista italiano", "Regreso de un hidalgo bretón", "El maestre Arnolfo"). Las claves interpretativas de esta sección nos la brinda el preámbulo que reza como sigue:

> Aparte de las noticias de las Benditas Ánimas del Purgatorio, que con toda reverencia suelo contar en el mes de noviembre, tengo en el saco de las historias las del tiempo de otoño, que gusto de relatar con fidelidad, que en mí es notoria, esto es, con imaginación, entendiendo por tal la que el poeta Baudelaire definía como "*la más científica de las facultades, porque es la única que comprende la analogía universal*". No son historias de la taberna de Galiana, ni pasmos de las estancias de Corbelle, ni sucesos de los que en Cobourg encontraba el conde pata de palo en sus archivos de lluvia y viento (FL, 49).

En el liminar, el gallego se presenta a sí mismo como un narrador oral, que todos los años, en el mes de noviembre, cuenta historias de ánimas perdidas por los caminos de los países apodados "atlánticos" (Bretaña, Irlanda y Galicia). Respecto al estilo oral cunqueiriano, este es evidente en el empleo de modismos pertenecientes a la tradición popular, y que podemos extraer tanto del prólogo ["gusto de relatar con fidelidad" (FL, 49)] como de las historias ["esto me contó un inglés" (FL, 52), "contando la historia" (FL, 55), "me contó un marinero de Montaña" (FL, 56), "cuentan que" (FL, 56), "cuenta la fama que" (FL, 57)]. Repitiendo la fórmula de *El caballero, la*

---

con las opiniones de R. Buckley. "La 'materia de Bretaña' en la obra de Álvaro Cunqueiro", *op. cit.*, pp. 196-197.

muerte y el diablo, aquí Cunqueiro, y lo voy a resumir con palabras prestadas de Juan Miguel Moreiras, "se nos presenta como receptor y emisor, como cronista literario de algo que le han contado".[484]

En relación al contenido, el mundo del misterio y del ultramundo es el telón de fondo de *Los siete cuentos de otoño*, y sobre este trasmundo se proyectan los hechos mágicos de las seis narraciones. Sin embargo, si por un lado, Cunqueiro se acoge al manantial del imaginario tradicional y religioso gallego plagado de un "cristianismo teñido de mágicas supervivencias célticas";[485] por otro, el preámbulo nos advierte de que al folclore se suma la libertad imaginativa del autor de crear y recrear a su antojo. Acerca del poder de la imaginación cunqueiriana entendida como facultad de conocer productiva ya he hablado ampliamente en el capítulo dedicado al idealismo cunqueiriano al que remito.[486] Por el contrario, merece especial atención la relación entre nuestro autor y el imaginario de su pueblo, que el mindoniense considera de una riqueza incomparable. En la entrevista a Radio Televisión Española de 1977, Cunqueiro explica que la creencia en lo sobrenatural está tan arraigada en Galicia, que todavía allí perviven las supersticiones paganas que en el siglo VI San Martín de Braga pretendía erradicar con su *De correctione rusticorum*:

> El gallego es un gran creedor, es uno de los pueblos realmente creedores… Nosotros los gallegos tenemos un libro, quizá único en su época en el mundo. Vino a convertir a los suevos, arrianos al catolicismo ortodoxo, un húngaro, un panonio, S. Martín de Dumio y entonces al ver la enorme cantidad de supersticiones que había en el país escribió un tratado titulado *De correctione*

[484] J. M. Moreiras. "*Los siete cuentos de Otoño*, de Álvaro Cunqueiro", *op. cit.*, p. 31.
[485] Ibíd., p. 30.
[486] Véase "El idealismo cunqueiriano", p. 140 y ss.

> *rusticorum*, de cómo hay que corregir a los rústicos, a los paganos. Se llevaría una gran sorpresa si volviera ahora a Galicia porque todas las supersticiones que él condenaba en el siglo V [*sic*], de una manera o de otra están vivas en este momento en el país.[487]

En los cuentos "El fantasma inglés" y "Un notario irlandés" subyacen, por ejemplo, la preocupación de Bretaña, Irlanda y Galicia, por la muerte, por la facultad de comunicarse con los espíritus de ultratumba, y por la convivencia entre estos últimos y los vivos. William Butler Yeats nos aclara que "los espectros, o como se llaman en irlandés, *Kthevshi* o *Tash* (*taidhbse, tais*), viven en un estado intermedio entre esta vida y la otra. Los retiene aquí cualquier afecto o deseo terrenal, o cualquier deber que deben cumplir o venganza hacia los vivos".[488] En virtud de esta creencia, en el "El fantasma inglés", en la posada conocida por "El Cisne que toca las campanas" se dan cita en el día de difuntos de 1701 dos caballeros fantasmas que parecen tener una misión por cumplir. Uno de ellos saca del bolsillo del chaleco un papel blanco para luego echarlo en llamas, y sorprendentemente, el mismo día de cada año, el hechizo se repite, mientras "se apiña la gente para ver cómo brota del fuego un blanco papel que flota en el aire y luego vuelve al fuego de donde nació y se consume lentamente" (FL, 52).

En "Un notario irlandés", un día de noviembre, un notario de Armagh, tras hacer testamento alegando todos sus bienes a las "Benditas del Purgatorio" (FL, 53), muere y su alma sube al cielo en forma de lucecilla. A este propósito, Vicente Risco no recuerda que en Galicia, además de la fuerte creencia en la Santa Compaña y en la necesidad de sufragar las almas con misas y donativos, es hasta

---

[487] J. Soler Serrano. *A Fondo 17…*, *op. cit.*
[488] W. B. Yeats. *Leyendas y folklore irlandés*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1988, vol. I, p. 131.

costumbre en el mes dedicados a los difuntos cocinar platos para que los espíritus se acerquen a cenar cordialmente con los familiares: "Tamén hai sitios onde lles poñen a mesa con todo o servicio e unha peza de pan, para que veñan cear, inda que sexa invisibles, cos seus familiares".[489]

El punto de partida de las demás narraciones es el maridaje entre lo popular y lo maravilloso y otras mitologías. En "Huye una dama", a la metamorfosis de la pareja de enamorados en ciervos se solapan el mito de Acteón, las cantigas de Pero Meogo y el romance de *Lanzarote y el ciervo de pie blanco*. En "El violinista italiano", el caballero Leonardo de Montefeltro, cuyo nombre une el de dos ilustres personalidades renacentistas, el artista Leonardo da Vinci y el condotiero Federico de Montefeltro, muere asesinado en un camino. El hecho prodigioso lo protagoniza su violín sobre el cual "sangre del mancebo y una hoja blanca de haya, marchita por el otoño, que sobre la sangre hizo su huella. Nunca se borró" (FL, 55). En "Regreso de un hidalgo bretón", el hecho sorpresa se produce en la Bretaña carolingia cuando un vasallo del Primer Par se mata debido a la infamia de "ver que el espejo de la hoja [de su espada] estaba orinado" (FL, 56). Por último, en "El maestre Arnolfo", la magia la encarna la humanización de un pájaro, que enseña latín y griego apoyado en el hombro del monje Arnolfo con la misma voz del maestre (FL, 57).

Antes de cerrar este rápido recorrido por *Los siete cuentos de otoño* nos queda añadir una nota acerca de las pormenorizaciones y los detalles humorísticos que ejercen sobre estos relatos maravillosos un efecto verosimilizador y, por ende, cotidiano. En "El fantasma inglés" se detalla con puntualidad la montura y el escudero de ambos caballeros cuando, en realidad, sabemos que se trata de

[489] V. Risco. *Obras completas*, *op. cit.*, pp. 658-659.

gente del ultramundo: "un caballero que viajaba como jinete en un penco galés en compañía de un espolique mocete de catorce" (FL, 51) y "Al cuarto de hora, en un bayo flaco, llegó otro viajero con un criado negro, anciano, que llevaba al hombro una bolsa doble de cuero" (FL, 51). Aún más concretos y materiales resultan otras descripciones, ya sea la de "Un notario irlandés", cuyo testamento está "todo él en letra inglesa" (FL, 53); o la de "Huye una dama", donde se puntualiza que el ciervo habla "un buen francés" (FL, 54); o bien, la de "El maestre Arnolfo" y su pájaro letrado que "sabía latín como Cicerón, y griego como Aristóteles" (FL, 57). Con la vista puesta a estos detalles y a otros de carácter marcadamente prosaico y trivial como la espada orinada (FL, 56) de "Regreso de un hidalgo bretón" y el archiconocido aliento a cebolla de los laudistas de Flandes (FL, 55) de "El violinista italiano", podemos decir que con estas precisiones y con los numerosos anacronismos de los relatos [Scotland Yard que investiga el papel blanco que se quema en la posada del Cisne (FL, 52), el hidalgo bretón buscando fortuna en las Américas (FL, 56), etc] Cunqueiro consigue diluir la atmósfera medievalizante de sorpresa y de misterio aproximándola al tiempo presente y a la vida común.

4.1.4. *Balada de las damas del tiempo pasado*: el amor cortés en la versión libremente glosada y desacralizada por Álvaro Cunqueiro de la *Ballade des dames du temps jadis*

La *Balada de las damas del tiempo pasado* de 1945 es una parodia seria,[490] una paráfrasis, de la composición de veintiocho versos, *Ballade des dames du temps jadis*, escrita por François Villon (1431-¿1463?) alrededor de 1453, y posteriormente incluida en *El Testamento* (1461). Como dicen Díaz Navarro y González García,

> no resulta extraño que (Cunqueiro) en sus comienzos literarios se ocupe de la obra de François Villon, glosándola y tomándola como pie para la invención. La "Balada de las damas del tiempo pasado" nos sitúa en las preferencias que desarrollará en su obra. Las historias de esas damas son recreadas e imaginadas desde una perspectiva melancólica, consciente del devorador paso del tiempo, a la que se une una sutil ironía, un humor que sirve de contraste en todos los ámbitos.[491]

Cunqueiro escribe la *Balada de las damas del tiempo pasado* a la sombra de "uno de los mayores poetas de Francia" (FL, 63), del que desde muy joven aprende a unir aquel amor y aquella melancolía que las tendencias del Neotrovadorismo vuelven a poner de moda en los años veinte y treinta. Como ya es notorio, la habilidad poética cunqueiriana le convertirá en el mayor exponente de la poesía neotrovadorista gallega. Así pues la *Balada de las damas del tiempo pasado* es una nostálgica adaptación y recreación en prosa, con interpolaciones en verso, del gran tópico del *Ubi sunt*, tratado por el poeta francés François Villon y por su contemporáneo el poeta cortesano española Jorge Manrique (1440-1479). En el prefacio cunqueiriano a

---

[490] *Vid.* este concepto en p. 122.
[491] E. Díaz Navarro y J. R. González García. *El cuento español en el siglo XX*, *op. cit.*, p. 131.

la balada, "Breve noticia de François Villon y de su balada", tras el apunte biográfico sobre Villon, nuestro autor trae como paradigma de meditación sobre la fugacidad de las cosas y la estimación del plazo de la vida unos versos de las coplas XII y XIII de las *Coplas* (1476): "¿Qué se hizo el rey don Joan?/Los infantes de Aragón,/¿Qué fue de tanto galán,/qué de tanta invención/que trujeron?/¿Qué se hicieron las damas,/sus tocados y vestidos,/sus olores?/¿qué se hicieron las llamas/de los fuegos encendidos/d'amadores?" (FL, 64).[492]

A la atmósfera melancólica vinculada a la desaparición de esas mujeres, las "doce nieves de antaño" (FL, 66) que "sin excepción son pasto de la muerte",[493] se suma una nota de humor, que, como anticipan Díaz Navarro y González García, ejerce de antítesis, equilibrando los relatos y trufándolos de unos detalles prosaicos y festivos que disuelven la desolación del tema elegido. En este sentido, Cunqueiro sigue las estelas del gran Villon, en cuyos versos "la bufonería se mezcla a la gravedad, la emoción a la procacidad, la tristeza a la gracia relajada, el trazo picante a la nota melancólica" (FL, 64), con el fin de glorificar el *Carpe diem* del poeta francés, que incita a gozar de la existencia, dejándose llevar por la irrefrenable pasión por la alegría del vivir.

De la biografía esbozada por Cunqueiro, sabemos que Villon ama la vida disoluta y, a pesar de haber sido "un grande y puro enamorado" (FL, 63), es atraído por la vida nocturna, las tabernas, las prostitutas, la truhanería y las riñas. La exaltación de una actitud vital goliardesca

---

[492] En cursiva en el texto de Cunqueiro. Cf. con "¿Qué se hizo el rey don Juan?/Los Infantes d'Aragón/¿qué se hizieron?/¿Qué fue de tanto galán?/¿Qué fue de tanta invención/como traxeron?/ […] ¿Qué se hizieron las damas,/sus tocados y vestidos,/sus olores?/¿Qué se hizieron las llamas/de los fuegos encendidos/de amadores?" (*Coplas*, XVI-XVII, 181-186; 193-198).

[493] F. Villon. *El Legado y El Testamento*. Madrid: Pre-Textos, 2001, p. 137.

es consecuencia de sus vaivenes con la justicia y con las torturas sufridas en la cárcel, y una toma de conciencia del cinismo de la sociedad y del inexorable reloj de arena que pende sobre todo hombre, el *Memento mori*. En el caso de Cunqueiro, su balada no muestra la honda amargura y el desencanto de Villon. El gallego se deja seducir por el estribillo del poeta galo, "mais où sont les neiges d'anten?",[494] cuyas similitudes encuentra con el verso de un trovador gallego del siglo XIII, Martín Anes Mariño, "feitas serán de néboa de antano",[495] y a partir del nombre de las damas concentra la imagen de cada una de las nieves de antaño en unos retratos donde se exaltan, con un lenguaje lírico-modernistas con ribetes realistas, la belleza, la juventud, el amor, la pasión, la valentía, etc. Antes de glosar las "doce vidas de mujeres, con doce historias" (FL, 66), que en realidad, son once relatos de once doncellas ("Flora, la bella romana"; "Archipas"; "Blanca de Castilla"; "Berta del gran pie"; "Eco, novela griega de la hermosa doncella Hylas"; "Beatriz, el 'Bel Cavalier'"; "Eloísa y Abelardo (Fabliau en varios capítulos)"; Alix la rubia"; "Aremburga del Maine"; "Juana de Arco"; "Thais de Alejandría") Cunqueiro nos brinda su libre traducción de la *Ballade des dames du temps jadis*, que entiendo justo el citar por entero siendo el arranque de la parodia seria de nuestro autor:

[494] F. Villon. *El Legado y El Testamento*, *op. cit.*, p. 140.
[495] Á. Cunqueiro. *Cada día tiene su historia y otras series*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1991, p. 573. Además, el autor se pregunta, "dado cómo tenemos el texto de esta cántiga 'infelizmente muy depurado' […], ¿no podría ser neves lo que el copista nos hacer leer de néboas? A fin de cuentas, Martín Anes Mariño vería las nieblas de antaño como Villon las nieves…". Ibíd., p. 573.

Decidme, ¿dónde, en qué país
está Flora la bella romana;
Archipas, o Thais,
que fue su prima hermana;
Eco, parlante allí donde un rumor mana,
en cualquier orilla o escondida gruta,
que belleza tuvo más que humana?
¿Dónde están las nieve de antaño?

¿Dónde la más sabia Eloísa
por quien fue castrado y luego monje
Pedro Abelardo en Saint-Denis?
Por su amor hubo esta desgracia.
Igualmente, ¿dónde está la reina
qué mandó que Buridan
fuese echado en un saco al Sena?
¿Dónde están las nieves de antaño?

La reina Blanca, como un lirio,
que cantaba con voz de sirena,
Berta, del gran pie, Beatrix, Alix;
Haremburga, que tuvo el Maine,
Y Juana, la buena lorenesa
que ingleses quemaron en Ruán.
¿Dónde están, Virgen soberana?
¿Dónde están las nieves de antaño?

ENVÍO

Príncipe: en una semana no averiguaréis
dónde están, ni quizás en un año.
Pero este refrán no olvidaréis:
¿Dónde están las nieves de antaño? (FL, 65).[496]

Abre la balada cunqueiriana el retrato, "Flora, la bella romana". De entre las dieciocho cortesanas con este nombre que se citan en algunas notas de la *Ballade de dames du temps jadis* de Villon, Cunqueiro aduce elegir a la más hermosa, cuya imagen se inspira, en parte, en la más célebre y la más antigua Flora, la mencionada por Fray Antonio de Guevara (1480-1545), en la epístola LXIII a don Enrique Enríquez [*Epístolas familiares* (1539-1541)]. La

[496] En cursiva en la versión cunqueiriana. Cf. con la traducción de José Manuel Álvarez. F. Villon. *El Legado y El Testamento*, *op. cit.*, pp. 14-143.

Flora del obispo de Mondoñedo es una de las tres –las otras dos son Lamia y Layda- más bellas y más famosas rameras de la Antigüedad. Cunqueiro transcribe las palabras de Guevara que resumen lo mucho que Flora viajó y las muchas riquezas que acumuló: "Expendió esta Flora lo más de su mocedad […] en África, en Germania y en Galia Transalpina… Murió esta enamorada Flora en edad de setenta y cinco años, dejó sus joyas y riquezas al pueblo romano" (FL, 70).[497]

La primera similitud entre la Flora cunqueiriana y la del obispo mindoniense radica en ser autóctonas de Italia: la de Cunqueiro nace en Setia, donde las paludas del Agro Pontino, y la de Guevara, en la Nola campana. La segunda coincidencia se centra en que ambas Flora son conocidas en Roma por ser hermosas y generosas. Por un lado, en Cunqueiro podemos leer, "no había transcurrido un mes desde su llegada y ya la conocía toda Roma por hermosa y generosa" (FL, 68). Por otro, Guevara subraya los mismos atributos al afirmar que "todos los embaxadores del mundo que venían a Italia, tanto llevaban que contar de la hermosura y generosidad de Flora como de toda la república romana".[498] Por último, ambos autores convienen en recordar, llamémoslos, el arrepentimiento y la caridad de la bella romana tras sus pecados carnales: con Cunqueiro, "gastó en caridades el dinero que había ahorrado" (FL, 69), y con Guevara, deja todas sus riquezas a la república de Roma, y en su honor la ciudad le levanta un templo, el Floriano, celebrando cada año, en el aniversario de su muerte, la fiesta de las florales.[499]

---

[497] En cursiva en el original de Cunqueiro. Según Cunqueiro se trata de la epístola XLII de las *Familiares*. Evidentemente es un error, porque es la carta LXIII la que trata de las famosas enamoradas: "Letra para don Enrrique Enrríquez, en la cual el auctor cuenta la historia de tres enamoradas antiquísimas, y es la letra muy sabrosa de leer, en especial par los enamorados". Cf. con A. de Guevara. *Libro primero de las Epístolas familiares*. Madrid: Aldus, 1950-52, vol. I, pp. 435-448. En especial, para la transcripción cunqueiriana, ibíd., p. 447.
[498] Ibíd., p. 446.
[499] A. de Guevara. *Libro primero…*, *op. cit.*, p. 447.

Por lo demás, Cunqueiro alardea encontrar en "Juvenal, Ovidio, Marcial, Plinio el Joven" (FL, 67) detalles concretos de las mujeres del Agro Pontino, y sobre estas noticias forjar una descripción física de Flora. No obstante, las únicas citas a la que acude son la de la famosa sátira sexta de Décimo Junio Juvenal (60-128 d. d. C.) donde el autor latino arremete contra el sexo femenino sentenciando, en el verso 460, que no hay nada más insoportable que una mujer rica: *Intolerabilius nihil est quam femina dives…* (FL, 68); y la del *Libro de buen amor* (1330-1343) de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, (1284-1351) al especificar el "alto cuello de garza"[500] de la enamorada. A la postre, Cunqueiro actualiza y desmitifica la belleza clásica, retratando a Flora según el prototipo de una moza labriega, alta, gordezuela y pechugona, de brazos largos "como de hija de segador, piernas gruesas y los redondos tobillos de las mujeres de las tierras llanas" (FL, 67-68). Además, el gallego puntualiza contar "la historia algo libremente" (FL, 68) y, por lo tanto, pincela a una de las mujeres más hermosas y más ricas de la Antigüedad trabajando en las faenas de la taberna de su hermana. La imagen de Flora asando tortugas de Astura y de Clostra, escanciando fino tusculano y vino de Ardea y entreteniendo a los pasajeros (FL, 68) reboza de humor, en especial, si la comparamos con la de Guevara donde la enamorada "siempre tuvo respeto a la buena sangre que heredó, y a la nobleza en que se crió, porque, si vivía como enamorada, siempre se trataba como señora".[501] Con José María Viña Liste, podemos decir sin miedo a equivocarnos que

> en efecto es apreciable en la obra de Cunqueiro una voluntad desmitificadora, posiblemente alentada por

[500] Cf. con "¡Qué talle, qué donaire, que alto cuello de garça". (*Libro de buen amor*, 654).
[501] A. de Guevara. *Libro primero…*, *op. cit.*, p. 446.

> el deseo de actualizar los mitos clásicos acercándolos más a las experiencias vitales contemporáneas, dotándolos de un renovado humanismo al modernizarlos y literaturizarlos de otro modo.[502]

Por último, tras tener muchos pretendientes y muchos amores, Flora se ve acometida de un deseo loco por un muchacho de rostro palidísimo y de una belleza extraordinaria que resulta ser "un leproso, cubierto de pústulas todo el cuerpo, a no ser el rostro" (FL, 69). La incrustación de un detalle feísta, que hace añicos la imagen lírica es, como ya sabemos, uno de los axiomas del estilo humorístico cunqueiriano afincado en la comicidad intrascendente de las Vanguardias.[503] A la sazón, la protagonista, viendo frustrado su amor por el leproso, que al poco tiempo muere, se redime, entrega todos sus bienes a los pobres, recoge la cabeza del enamorado, y la mete en una urna de oro y piedras para poder besar sus labios y sus ojos todas las noches (FL, 70). Esta escena final, además de iterar la cabeza del Bautista,[504] es una imitación seria de la quinta *novella* de la cuarta jornada del *Decamerón* (1349-1353). En la fuente de Giovanni Boccaccio (1313-1375), tres hermanos de Messina asesinan al novio de su hermana Lisabetta, que hallado el cadáver del enamorado, le corta la cabeza, la entierra en un tiesto de albahaca, y transcurre allí horas en estado de adoración y llanto hasta alcanzar la muerte, cuando los hermanos, descubierto el engaño, hacen desaparecer la maceta.[505]

Por lo que se refiere al segundo retrato, de una brevedad de tan sólo veinte líneas, la protagonista es Archipas/Archipíada, prima de Thais. Archipíada es otra

---

[502] J. M. Viña Liste. "Para la estilística de la narrativa cunqueiriana". VV. AA. *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro, op. cit.*, 1982, p. 21.
[503] *Vid.* pp. 82-85.
[504] Cf. con lo dicho anteriormente, p. 216.
[505] G. Boccaccio. *Decameron*. Milano: Rizzoli, 1974, vol. I, pp. 303-307.

gran belleza del Mundo Antiguo, en este caso, de la Magna Grecia. Según el comentario de José María Álvarez al *El Testamento*, se trataría del estadista ateniense Alcibíades (450-407 a. d. C.), que en la Edad Media y por un error de interpretación de Severino Boecio es venerado como modelo de belleza femenina.[506] En opinión de Cunqueiro podría ser la amante de Sófocles (FL, 71); o la Archipas de Pausanias (siglo II d. d. C.) en la *Descripción de Grecia* (FL, 71); o bien, la protagonista de la novela de Eufrosio (FL, 71). En realidad, poco importa la proveniencia de esta mujer: en el recuerdo lírico y nostálgico de Cunqueiro es otra famosa enamorada de la que queda sólo medio verso de Villon porque el sol de los siglos ha derretido la memoria de esta nieve de antaño, "para que nunca más pueda resucitar una bella y amorosa gentil figura de mujer. Todo muere" (FL, 71).

El tercer retrato vierte sobre la gran reina de la Europa medieval, Blanca de Castilla (1188-1252), la esposa de Luis VIII. El autor nos cuenta de su boda con el Delfín en el año 1200, de sus doce hijos, y de su "corazón generoso y mano dura" (FL, 73) en el gobierno de Francia. Se detalla que, en 1226, tras la muerte de su esposo a consecuencia de las campañas militares contra los albigenses, Blanca asume la regencia del estado hasta que el futuro heredero Luis IX alcance la mayoría de edad. En el texto cunqueiriano, Blanca le educa según su legendaria admonición: "Hijo, prefiero verte muerto que en pecado mortal" (FL, 73). El retrato se clausura recordando la segunda regencia de Blanca, en 1248, su fundación de la abadía de Maubisson, y su muerte, en 1252, cuando aún Luis IX se halla en Jerusalén luchando contra los infieles (FL, 73-74).[507] En conclusión, la concesión cunqueiriana a la realidad histórica no es óbice para la creación de una

[506] F. Villon. *El Legado y El Testamento*, *op. cit.*, p. 368.
[507] Véase también R. Pernoud. *Blanca de Castilla*. Barcelona: Belacqva/Carroccio, 2002.

figura femenina como la hubiera podido imaginar un esteta y un prerrafaelita. El gallego pincela a la futura reina de la flor de lis a raíz de los atributos de Villon, "blanca como un lirio y cantar cantaba con la voz de una sirena" (FL, 72), y con estas supuestas dotes musicales le hace entonar los romances del siglo VI del *Conde Olinos* y de *El caballero burlado*. Luego, pues a partir del íncipit "de Francia partió la niña, de Francia la bien guarnida" (FL, 74)[508] hace emprender a esta chiquilla de mirar claro, directo y melancólico y de tan sólo trece años, "trece brisas de abril" (FL, 72), el viaje que la llevará, junto a su abuela Leonor de Aquitania, desde Castilla, por los Pirineos, hasta el Delfinado, y aquí, a la entrada de su futuro reino Cunqueiro le hace repetir el estribillo del romance castellano: "A las puertas de París/la niña se sonreía./¿De qué vos reís, señora?/¿De qué vos reís mi vida?" (FL, 74).[509]

La galería de retratos continúa con el de "Berta del gran pie", donde Cunqueiro, acogiéndose al magisterio de *Bertes aus grans piès* (1275) del *trouvère* Adenet le Roi (1240-1300), que es, asimismo, la fuente de inspiración del verso de Villon, "Berte au plat pié",[510] somete a la madre de Carlomagno a un proceso de glorificación situando a la heroína en el dominio de lo sorprendente, de lo maravilloso y de lo providencial. Sabemos que, además de la épica francesa y probablemente de la *Geste francor*, poema franco-véneto sobre Berta, nuestro escritor es conocedor de la versión castellana de la leyenda genealógica de Carlomagno en el testimonio de la *Gran conquista de Ultramar* (1293) y en el texto más completo y novedoso de *Berta* de la *Crónica carolingia* (finales siglo XIV).

---

[508] En cursiva en el texto cunqueiriano.
[509] Siempre en cursiva. Véase también P. Díaz-Más (ed.). *Romancero*, *op. cit.*, pp. 325-327.
[510] F. Villon. *El Legado y El Testamento*, *op. cit.*, p. 140.

En la actualización cunqueiriana, el escritor peralta la estirpe de Carlomagno exagerando justamente el defecto del pie, que tanto la leyenda francesa como la castellana intentan matizar para dar una imagen perfecta de la princesa y eliminar el atisbo de culpabilidad que pudiera esconderse tras la tacha física.[511] La señal divina intrínseca al nacimiento de todo héroe, en este caso a uno de los nueve de la fama, el más importante rey del Cristianismo, "plus sage que Trajan, plus preux que Constantin" (FL, 78)[512] es un pie deformado y aberrante: el autor lo describe como varonil y gigantesco, siendo el doble del otro y pareciéndose más a un pie de guerrero que al de una niña (FL, 75). Como ya hemos visto anteriormente, el rebajamiento de lo áulico es, sin duda, una de las peculiaridades del estilo del mindoniense que, aquí, pergeña otra de sus características más llamativa, el contraste entre lo mayestático y lo cotidiano, cuando el pie de Berta a pesar de su hiperbólica magnitud resulta "de una nobleza incomparable, bajo el cual florecía la roca del texto latino: *Super aspidum et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et* [*sic*] *francomen*" (FL, 75).[513] Más adelante deslindaré el efecto de estos contrastes expresivos ya que ahora merece centrar nuestra atención en la modernización cunqueiriana del apolillado mito de la madre de Carlomagno.

Con Cunqueiro, Berta, mejor dicho, Bertrada de Laon (720-783), nace en Troyes o en Chalons, en la región francesa de la Champaña -históricamente nace en Laon, en Picardía- donde los viñedos tienen reminiscencias prerrafaelitas y surgen de las miniaturas del libro *Las muy ricas horas del Duque de Berry* (1411-1416) encargado a los

[511] F. Bautista. *La materia de Francia en la literatura medieval española*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2008, p. 72.
[512] En bastardilla en el original.
[513] Se trata de una cita de los Salmos: "Caminarás sobre el áspid y la víbora,/hollarás al leoncillo y al dragón" (Sal, 91, 13-14).

hermanos Limbourg: "Las viñas crecían al pie de los muros, como en las miniaturas de las *Ricas Horas* de monseñor el duque de Berry" (FL, 75). El extraordinario bautismo de Berta, en la pila en la que mana "la sangre del dragón que mató Clodoveo" (FL, 75), permite al escritor gallego incidir cómicamente en los detalles sobrenaturales que rodean el nacimiento de la madre de Carlomagno, y, al mismo tiempo, sugiere la intertextualidad con el famoso bautismo de Clodoveo, el primer rey germano y merovingio en convertirse a la iglesia católica, y con el culto a San Jorge profesado por la mujer de Clodoveo, Clotilde.

Respecto a las fuentes medievales, allende el detalle físico del pie, Cunqueiro acude a ellas para glosar el encuentro entre la niña Berta y Pipino el Breve. Por una parte, el gallego recrea la embajada de los franceses y el hecho de que la princesa sea particularmente grande en comparación con Pipino, "ella le pasaba a él tres palmos de estatura" (FL, 66), sobre el fragmento castellano puesto que en el original francés Adenet no lo menciona: "E por razón que el rey Pepino era muy pequeño de cuerpo, e dizién de la infante Berta que era muy astilada y de gran cuerpo, aquello que avién de aconsejar al rey Pepino consejáronle que enbiasse por ella, e él fízolo".[514] Por otra, el llamado "banquete de las Desconocidas" (FL, 76) podría recordar la escena de juglaría del poema franco-véneto, en la que se anuncia al rey el defecto de la infanta.[515] Este episodio, que no aparece en las otras versiones, podría transfigurarse en los festejos corteses y en el ágape de la adaptación cunqueiriana, donde la materia de Bretaña y la narrativa popular de Hans Christian Andersen (1805-1875) se entreveran en la materia carolingia cuando la Dama del Lago, el hada Viviana, proclama que la futura esposa de

[514] F. Bautista. *La materia de Francia…*, *op. cit.*, pp. 235-236.
[515] Ibíd., p. 66.

Lanzaín de Gaula ha de calzar, apadrinada por la cenicienta, un borceguí cosido por el mago artúrico Merlín y del descomunal tamaño del pie de Berta (FL, 77).

La leyenda cunqueiriana no incluye, como cuentan las crónicas medievales, la sustitución en la noche de bodas de la futura esposa de Pipino por la hija del ama de Berta, la traición y el aislamiento de la infanta en el bosque, el reencuentro entre el rey merovingio y Berta, y, finalmente, la concepción de Carlomagno.[516] El mindoniense prefiere entablar correspondencias con el personaje histórico de Carlomagno y con la gesta de Roncesvalles. Se recuerda la coronación papal de Carlos, en la navidad del año 800, como emperador del Sacro Romano Impero de Occidente por medio de la visión que Berta tiene al entrar en la basílica de San Juan de Letrán: "vio, arrodillado ante el Papa, coronado con la corona de hierro de la Lombardía, vestido de oro y de damascos, a un rey en cuyas barbas florecía el rocío de las mañanas" (FL, 78). Y se apostilla el retrato de Berta con una sarta de personajes carolingios provenientes de la reelaboraciones de la materia de Francia, ya sea de la *Chanson de Roland* (finales siglo XII) (Roldán y su espada Durandarte, Carlomagno y su Joyosa, Oliveros, el arzobispo Turpín que bendice al ejercito franco);[517] o bien del *Romancero* (Guarino de los mares, Gaiferos el danés, Melisenda).[518]

En el quinto retrato, "Eco. Novela griega de la hermosa doncella Hylas", Cunqueiro parafrasea los versos de Villon, "Echo parlant quant bruyt on maine/Dessus riviere ou sur estan,/Qui beaulté ot trop plus qu'umaine",[519]

---

[516] F. Bautista. *La materia de Francia…*, *op. cit.*, pp. 65-66.
[517] M. de Riquer (texto original, trad., introd. y notas por). *Chanson de Roland*. Barcelona: Acantilado, 2003.
[518] Véanse, por ejemplo, los romances "Cautiverio de Guarinos", "Infancia y venganza de Gaiferos", "Melisenda insomne". P. Díaz-Más (ed.). *Romancero*, *op. cit.*, pp. 199-203; pp. 207-216; pp. 217-220.
[519] F. Villon. *El Legado y El Testamento*, *op. cit.*, p. 140. Los versos de Villon hacen de pórtico al retrato cunqueiriano.

entretejiéndolos con los mitos de Hylas y de Heracles, al estilo de la novela idealista helénica. La única excepción es que, al hilo de la mitología, el esquema argumental de la novela griega (encuentro de los amantes, separación y búsqueda con múltiples peripecias y reencuentro final)[520] se quiebra justo en el *happy end*, y la hermosa doncella Hylas/Eco no tenga un colofón gozoso y venturoso. Además, Cunqueiro puntualiza que, con François Villon y Antonio de Guevara, se inclina por la naturaleza femenina de Hylas, y no por su aspecto masculino como quieren Pausanias u Ovidio.[521] El autor lo explica como sigue:

> Con Villon, creemos que se trata de una doncella. El obispo Guevara también lo creía. Pausanias, en cambio, y otros antiguos, entre los que cuenta Ovidio, afirmaban que era un doncel. Nosotros la creemos doncella: la hemos oído. Ya diremos dónde y cómo (FL, 81).[522]

En la modernización del mito según Cunqueiro, Hylas nace al pie de las columnas del templo de Teseo en Creta, y aquí, a los doce años se enamora de Hércules. El hijo de Zeus no se deja reconocer por su lunar en forma de león porque, puntualiza Cunqueiro, "la novela griega perdería todo su encanto si la señal de reconocimiento no fuese descubierta en el último momento, fortuitamente" (FL, 82).[523] La mancha de Heracles[524] hace referencia a la piel

---

[520] "En las novelas griegas -ya Aristóteles preceptúo: peripecia y reconocimiento- abundan esta largas separaciones de amantes; innumerables calamidades se abaten sobre ellos, forzándolos a dilatadas ausencias e inacabables viajes por los países de la más fabulosa geografía; pero siempre, ya los viajes sean las costas boreales del ámbar, o a las orillas índicas y etiópicas de la mirra y de la canela, al final, en las diez últimas páginas, los amantes se encuentran y conquistan eterna felicidad" (FL, 83). Cf. también con C. García Gual. *Las primeras novelas europeas*. Madrid: Gredos, 2008, pp. 117-118.

[521] Ovidio habla del *Naiadumue tener crimine raptus Hylas* ("el tierno Hilas raptado por náuyades culpables") (*El arte de amar*, II-110).

[522] En cursiva en el original cunqueiriano.

[523] Entre las escenas de *anagnorisis* más famosas de la antigüedad, cabe citar el reconocimiento de Odiseo por su nodriza Euriclea (*Odisea*, XIX). Cf. con *Las mocedades de Ulises*, p. 373 y p. 408.

del león de Nemea que lleva como armadura desde su primera hazaña, y su llegada a la isla del Egeo es una alusión a su séptima empresa, la captura del toro salvaje de Creta. Luego, el héroe muestra a Hylas las tres manzanas de oro robadas en el jardín de las Hespérides, que corresponden a su undécimo trabajo, pero ella no se concede y le obliga a narrar durante seis noches seguidas la historia de "su estirpe, su viajes, sus hazañas" (FL 82).[525] En la séptima noche, cuando está por entregarse al más grande de los héroes griegos, es "raptada por Artemisa a petición de Ariadna, para que Hércules gustando de ella, no mancillara el templo de Teseo" (FL, 82). Desde entonces, Hylas vaga por los montes enloquecida de amor y condenada a repetir, con su voz, las últimas palabras de todos los transeúntes (FL, 83). En definitiva, y como hemos podido ver, Cunqueiro emplea elementos de la mitología, y, al mismo tiempo, se distancia de ella elaborándolos con arreglo a su fantasía. De hecho, en la versión clásica, el hermoso Hylas, amante de Heracles, se embarca con él en la expedición de los Argonautas, y, a instancia de Hera, la mayor enemiga de Hércules por ser el vástago nacido de la unión de Zeus con Alcmena, es secuestrado por la ninfa de la fuente de Pegea en Misia, en Asia Menor. Hylas se deja seducir por las náyades quedándose con ellas que, finalmente, le transforman en eco para que Hércules llamando a Hylas pueda escuchar de vuelta su nombre, y, sin embargo, no volver a encontrar nunca jamás al bello efebo.

El sexto retrato ofrece una feliz concreción del amor cortés a través de las coplas y los sirventeses del

---

[524] Para el mito de Heracles, véase C. García Gual. *Diccionario de mitos*. Madrid: Siglo XXI, 2001, pp. 145-148.

[525] La larga narración de Hércules puede ser también una recontextualización de la plática de Odiseo en el palacio de Alcinoo en la corte de los feacios (*Odisea*, VIII-XII, 164-252).

Raimbaut de Vaqueiras (1180-1205) en honor de "Beatriz, el 'Bel Cavalier'".

> En una aldehuela a orillas del Ouvèze, al pie del monte Ventoux, nació el trovador [*sic*] Rambaud de Vaqueiras, cuya historia hay que contar para poder cantar a Beatriz, el *Bel Cavalier*. Rambaud de Vaqueiras aprendió en Orange y en las terrazas de Aviñón las *Leys d'Amors*, y toda la Provenza, que estrenaba por aquellos días el amor y la primavera, le oyó trovar (FL, 86).

Bajo la égida de Francesco Petrarca, Cunqueiro ubica el lugar de nacimiento de Raimbaut de Vaqueiras a los pies de monte provenzal Ventoux.[526] El gallego considera a Raimbaut uno de los mayores trovadores de la lírica provenzal de los siglos XII y XIII, "desde Marcabrú a Mistral, [*sic*] Rambaud es el que más se acerca a la dulzura del aire lemosino" (FL, 86); y nos cuenta, por medio de una licencia poética y anacrónica, que en las terrazas de Aviñón Raimbaut aprende a *trobar*, a componer versos y melodías, por el tratado redactado por el jurista de Tolosa Guilhem Molinier, *Las leys d'amors* (1328-1337), manual de poética provenzal en el que por cierto aparece Raimbaut como ejemplo de buen trovador.

Parafraseando la vida y las poesías del trovador de Vaqueiras, Cunqueiro narra que debido a su notabilísimo talento Raimbaut, de ascendencia pobre, es elevado a caballero por su señor Bonifacio de Monferrato, y que se enamora de Beatriz, hermana –en realidad hija- del marqués y futura esposa de Enrico del Carretto. "Tanto y tan bien trovó aquel mocito de ojos claros, que el marqués Bonifacio de Monferrato, […] se lo llevó consigo para que alegrara con sus canciones y baladas las soledades piamontesas" (FL, 86). Y "la cintura de la dama Beatriz la ceñía ya una banda

[526] La subida de Petrarca al monte Ventoux en 1336 se refleja en una de sus más famosas y bellas cartas de las *Epistolae familiares*.

blanquiverde, que en oro llevaba la cifra del gótico y justiciero Arrigo del Caretto, […] su prometido esposo…" (FL, 88).[527]

El gallego hila el *senhal* de *Bel Cavalier* usado con frecuencia por el trovador con la visión que realmente tiene este de la dama mientras se desnuda de la armadura de caballero y se viste de seda (FL, 86).[528] A partir de ahí y sobre la famosa estampita de la *Kalenda maya*, Cunqueiro glosa el retrato de Beatriz, que según la *razó* del poema ha dejado de otorgar sus favores al trovador a causa de las malas lenguas envidiosas de los *lausengiers*. A la postre, Beatriz vuelve a mostrarse cortés con Raimbaut y le pide alegrar la corte con una nueva *chanson*. Cunqueiro cita el verso "Bel cavalier, en vos-ai m'esperansa…" (FL, 88) que podría corresponder a su versión libre de la estampita. En la antología de Martín de Riquer encontramos "Bells Cavalhiers, de vos ab ira,/q'ailhors no.s vira/mos cors, ni.m tira/"[529] que significa "Difícilmente me regocijaría, Hermoso Caballero, si me separara de vos con tristeza, pues mi corazón no se decanta hacia otra parte ni me arrastra mi deseo, que otra cosa no desea".[530] Con Cunqueiro, Raimbaut y Beatriz se aman apasionadamente hasta ser descubiertos por Bonifacio de Monferrato, que convence al poeta a purgar sus pecados participando en las Cruzadas.[531] En la "Vida", Raimbaut narra su paso por la cuarta cruzada (1202-1204) liderada por Bonifacio: "E quant lo marques passet en

[527] Cf. con la "Vida" de Raimbaud de Vaqueiras narrada por él mismo. M. de Riquer. *Los trovadores*. Barcelona: Ariel, 2011, p. 815.
[528] Ibíd., 813, [en nota].
[529] Ibíd., p. 838.
[530] Ibíd., p. 838, [en nota].
[531] "[*Sic*] Rambaud, con Monferrato combatió por el bizantino en la Capadocia de San Jorge y en la frontera de Tracia. Monferrato, en dos batallas, ganó Orfani y Rendina y conquistó el reino de Salónica" (FL, 90).

Romania, el lo mena ab se e fetz lo cavalier. E det li gran terra e gran renda el regisme de Salonic. E lai el mori".[532]

Al igual que el sexto relato, el séptimo del florilegio cunqueiriano se acoge al padrinazgo del *amour courtois*, y tal como especifican el título y el subtítulo, "Eloísa y Abelardo (fabliau en varios capítulos)", la adaptación cunqueiriana de las cartas entre Abelardo y Eloísa, cuya historia de amor se desarrolla en el siglo XII, se forja en la forma narrativa del *fabliau* y de su propósito didáctico-moral. Los *fabliaux*, breves poemas narrativos en auge en Francia entre los siglos XII y XIV, se caracterizan por su trazo picante y popular en oposición al idealismo de los libros de caballería. En efecto, reducida a la anécdota, la historia de Abelardo y Eloísa es una tragedia con tintes burlescos y procaces, que Cunqueiro se propone reproducir en clave moderna.

La versión del gallego cuenta con la *Historia calamitatum de Abelardo a un amigo* y narra cómo Pedro Abelardo se hospeda en casa de Fulgencio, obteniendo del canónigo el encargo de instruir a su sobrina Eloísa, que era bastante bonita y la extensión de su cultura la convertía en una mujer excepcional: *Cum per faciem non esset infima […] abundantium litterarum erat suprema* (FL, 93). Fulgencio anima al filósofo medieval a recurrir a los castigos físicos si la sobrina se mostrara negligente, y Cunqueiro continúa diciendo que "parece ser que Abelardo lo hizo más de una vez, y que en una azotaina precisamente salió a flote este amor desesperado" (FL, 94). Acto seguido, con palabras de Abelardo, el autor describe la pasión voluptuosa de los amantes medievales: "Hablábamos mucho más de nuestro mutuo ardor que de cuestiones filosóficas. Nos dábamos más besos que axiomas explicábamos

[532] "Y cuando el marqués pasó a Romanía, lo llevo consigo y lo hizo caballero. Y le dio gran tierra y gran renta en el reino de Salónica. Y allí murió". M. de Riquer. *Los trovadores*, *op. cit.*, p. 815.

y mis manos acariciaban las suyas con más frecuencia que los libros" (FL, 94).[533]

La sombra de la *Historia calamitatum* se mantiene sobre el cuadro cunqueiriano: a la huida de Eloísa a casa de la hermana de Abelardo para dar a luz a Astrolabio –"tuvo un niño, del que nada se supo nunca, y que fue bautizado Astrolabio" (FL, 94)- sucede el matrimonio reparador de la pareja. Eloísa intenta oponerse por mor de las leyes cortesanas, que requieren el "obstáculo" inminente a todo amor verdadero, ajeno por supuesto a los esponsales, y también por la infamia que acarrearía a Abelardo la vergüenza del yugo a una sola mujer: "aunque el matrimonio, desde Séneca y Cicerón, fuese considerado como infamante yugo para el filósofo, había prometido que sus amores terminarían en boda" (FL, 95). El gallego se ahorra los detalles del oscuro final remitiendo a los versos de Villon (FL, 95), y clausurando la historia con la mención a la correspondencia, "las cartas de Eloísa son más tiernas, la de Abelardo más apasionadas" (FL, 95), y a la leyenda de la sepultura de Eloísa en el mismo sarcófago en el que descansa Abelardo, cuyos brazos se tienden para recibirla.

Pese a nuestro escueto resumen del *fableau* cunqueiriano, no cabe duda de que el mindoniense se respalda aquí en la autoridad de la tradición sin aportar ninguna novedad a la historia de amor más famosa de la Edad Media. De hecho, la historia es demasiado conocida para ser deshautorizada, pero, entonces, ¿en qué se distingue la versión cunqueiriana del original? Con toda seguridad podemos decir que la modernización de nuestro escritor atiende a sus mejores momentos en la caracterización de los

[533] En cursiva en el original. Compárese con la traducción "Los libros permanecían abiertos, pero, el amor, más que la lectura, era el tema de nuestros diálogos; intercambiábamos más besos que ideas sabias. Mis manos de dirigían con más frecuencia a sus senos que a los libros". En M. de Riquer. *Los trovadores*, *op. cit.*, p. 52.

protagonistas. Veamos los retratos primero de Eloísa y luego de Abelardo:

> De Eloísa no nos queda retrato verdadero ni detallada descripción […]. Sabemos que hablaba las tres lenguas de la escuelas –latín, griego y hebreo; San Jerónimo consideraba este saber como virtud maravillosa-, pero no sabemos cómo tenía la nariz. Sería chatilla, menuda, regordeta, rubia […]. Los mejor que tenía, con la abundancia de letras, eran los hombros (FL, 92-93).

> En la iglesia de Notre-Dame, de Paissy, en una de las vidrieras, arrodillado en un reclinatorio, está Pedro Abelardo. […] Flaco, tonsurado, viste dos túnicas, violeta una, verde otra, con grandes mangas abiertas. Tiene el mirar nostálgico, perdido en el azul celeste del cielo de la vidriera y calza zapatos amarillos (FL, 93).

Álvaro Cunqueiro recurre otra vez a su peculiar actitud humorística, humanizante y desmitificadora respecto de la materia narrada, y se explaya en una diversidad de tonos que chocan entre sí al insistir en el aspecto físico de Eloísa, en los pormenores de la nariz y de los hombros, tras la cabal alabanza de las dotes intelectuales de la muchacha. Esta descripción antidogmática e incongruente rompe el tono solemne y severo de la literatura seria, atrayendo el público hacia la cara más material del personaje. Cunqueiro renuncia al patetismo en aras de una visión humana, cómica y cordial de los caracteres. En el caso de Pedro Abelardo, su visión privada, adulterada y embellecida del mito le despoja del místico escolasticismo, que empapa el pensamiento del fraile tras la castración: el gallego le hace vestir en la vidriera de la catedral de París unos zapatos amarillos, que sumergen al tonsurado en un verismo popular y le devuelven a la realidad. Con Cunqueiro, la vuelta a la conciencia cotidiana y popular hace de contrapunte al lirismo y es un recurso para sorprender. La escena final del abrazo de los amantes en el

féretro se chafa recordando que Abelardo muere veintiún años antes de Eloísa, y que, por lo tanto, son los polvorientos "huesos" de él que abrazan el "cuerpo" de ella, que para mayor contraste irónico es descrito con una ligera exaltación espiritual estilnovista, neotrovadoresca y modernista, con los epítetos de "gentil y ligero como paloma" (FL, 95).

Con vista a lo comentado hasta ahora, hay que convenir que el *fin'amors* es el caldo de cultivo idóneo para estos retratos. Beatriz y Eloísa son *domnas*, *midons* (mi señor), que someten a sus amantes a un vasallaje amoroso: la amante de Raimbaut de Vaqueiras es más altiva y menos accesible que la esposa de Pedro Abelardo, pero ambas actúan según la ideología y las leyes del amor de los siglos XII y XIII. Al mismo tiempo, el amor cortés y el juego entre la *dame* y el *ami* son el vector que cruza los cuadros octavo y noveno de "Alix la rubia" y de "Aremburga del Maine". Alix es adorada por Miguel de Carmaux, y Aremburga es la *domina* de Arnaut Daniel y de su *dir strano e bello*.[534]

> Tenía maestro de *Leyes d'Amors*: un trovador de la Rouergue, Miguel de Carmaux, del que no queda ni un solo verso (FL, 97).
>
> Elie tomó a Arnaldo para maestro de su hija, para la música y la cortesía. Y Arnaldo le enseñó a Aremburga las *Leyes d'Amors* (FL, 102).

Además del *trobar leu* y del *trobar clu* de los provenzales, Cunqueiro recurre a la lírica de los *trouvers* del norte de Francia y a su maridaje entre la caballería y la cortesía. De hecho, en la versión del gallego el primer amor de Alix es Lancelot que pretende cortejar a la dama con el *bon'amors*, inseparable de la música y del baile, pero también con la fuerza de su brazo. Cunqueiro pincela a

[534] Se trata del famoso elogio de Francesco Petrarca a Arnaut Daniel. M. de Riquer. *Los trovadores*, *op. cit.*, p. 614.

la dama con los adjetivos corteses que mejor representan a esta cima de toda perfección para luego enriquecer el retrato con los tópicos modernistas de la mujer prerrafaelita y angelical. Alix posee cortesía, gracia y la esbeltez de un cuerpo primaveral mientras baila *l'aiguille* con Lanzarote. Sus metáforas son la rosa y el rosal de los escritores finiseculares, su cabello es de oro y su tez es blanca como la nieve. La efigie de Alix posee los mismos rasgos de la princesa Gaetani de la *Sonata de primavera* (1904): aunque su cuerpo no sea gentil y frágil como el de Alix, la dama es todavía hermosa, tal vez recién salida de una pintura de los primitivos por sus ojos claros, sus cabellos dorados, su semblante diáfano y sus labios bermejos.[535]

> Lancelot fue el primer amor. Tanto bailaron Alix y Lencelot *l'aiguille* que un día la rosa que en la danza llevó Lancelot en la boca fue la rosa que de los labios de mademoiselle Alix. Lancelot ceñía el rosal con sus brazos. Un rosal coronado de oro como el Pelvoux de nieve (FL, 97).
>
> La Princesa Gaetani era una dama todavía hermosa, blanca y rubia: Tenía la boca muy roja, las manos como de nieve, dorados los ojos y dorado el cabello.[536]

Con todo y para concluir este esbozo de los retratos cunqueirianos, que giran alrededor del campo de fuerza del *amour courtois*, en ocasiones y con su sorna habitual, nuestro escritor se burla del ideal femenino y mitificado de la amada. Un claro ejemplo es la estilización de la hija de Hélie de la Flèche, conde del Maine, cuya simbolización y sacralización al olimpo de la lírica provenzal se

---

[535] Para el tipo femenino de la mujer prerrafaelita del Modernismo, véase H. Hinterhäuser. *Fin de siglo*. Madrid: Taurus, 1980, pp. 91-121.
[536] R. del Valle Inclán. "Sonata de primavera". *Obra completa*. Madrid: Espasa-Calpe, 2002, vol. I, p. 300.

quebranta porque esa *belle dame* es, en realidad, una mujer "fea, bigotuda y gorda" (FL, 103).

Volviendo a la paráfrasis de Álvaro Cunqueiro de la *Ballade des dames du temps jadis*, el décimo retrato es el de la doncella de Orleans, ejecutada en la hoguera en Ruan en 1431, el mismo año de nacimiento de François Villon. Inspirándose en el título de la novela de Charles Peguy (1973-1914), *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* (1910), el autor elogia "el misterio de caridad" (FL, 117) de Juana de Arco (1412-1431) brindando una breve biografía novelada de la heroína francesa durante la Guerra de los Cien años: las voces, la escolta de Robert de Baudicourt, la embajada al Delfín en Chinon, la victoria contra el inglés en Orleans, la coronación de Carlos VIII en la catedral de Notre-Dame y, finalmente, el juicio y la quema por bruja y herética en Ruan.[537] Cunqueiro otorga autoridad a su narración intercalando otros ejemplos de proeza militar, Beltrán Duguesclín y Alain Blanchard (FL, 106), y trascribiendo, además de otra cita del escritor francés, "Peguy la cantó así: *vive en pleno misterio de vivacidad*" (FL, 115), el romance andaluz de la *Monja por fuerza* (siglo XVI o XVII): "Pendientes de mis orejas,/ anillitos de mis dedos…/¡lo que más sentía yo/era la cinta de mi pelo!" (FL, 111). Por último, en la diestra evocación de Juana no faltan los detalles prosaicos que surgen en la prosa cunqueiriana de aprendizaje con el señuelo de un estilo propio, muy prometedor, que logrará su plena realización en las novelas. Aquí la doncella de Orleans recibe la orden de su misión divina entre fogones, mientras bate las yemas y parte los higos y las castañas para el pastel septembrino de brevas (FL, 110).

[537] Las fuentes de la vida de Juana de Arco forman una copiosa biografía. Entre sus historiadores destaco a A. France. *Juana de Arco*. México: Nueva España, 1944.

La evocación nostálgica de la *Balada de las damas del tiempo pasado* concluye con "Thais de Alejandría", conocida y hermanada por Villon con Archipiades debido a su extraordinaria belleza. En el comentario a los versos del poeta galo, José María Álvarez identifica a Thais como la famosa cortesana ateniense del séquito de Alejandro Magno, amante de Menandro y más tarde del rey Ptolomeo I Sóter.[538] No obstante, la fuente principal de Cunqueiro es la novela *Tais* (1890) del Premio Nobel de la literatura 1921, Anatole France (1844-1924), que representa a otra conocida ramera, del mismo nombre y del mismo siglo, el IV a. d. C. Esta Thais, tras vivir años en la lujuria y en la riqueza, abjura a Satanás y, arrepentida, hace penitencia en el desierto, engrosando así la lista de las santas prostitutas. A este propósito, Cunqueiro nos recuerda que santa Thais es "como una María Egipciaca" (FL, 122) o, decimos nosotros, como Santa María Magdalena. Por otra parte, Ángel Gómez Moreno intuye el sincretismo entre Santa Thais y la concubina de Alejandro Magno, "lo que supone un nuevo y magnífico entrecruce entre materiales legendarios de diferente orden".[539]

Por lo que se refiere a la adaptación cunqueiriana, esta deja ver en transparencia la versión de Anatole de la cantante, mímica y bailarina más célebre y más hermosa de Alejandría. Para no cansar, válgase sólo algunos ejemplos de la absorción y readaptación que el gallego hace del hipotexto de Santa Thais. La primera intertextualidad que salta a la vista concierne a la perdición de Thais: en el gallego, sus primeros amantes son los marineros (FL, 119) que en Anatole frecuentan la taberna de sus padres.[540] Además, la novela, que Cunqueiro titula "Thais y Antimio"

---

[538] F. Villon. *El Legado y El Testamento*, *op. cit.*, p. 368.
[539] Á. Gómez Moreno. *Claves hagiográficas de la literatura española*. Madrid: Iberoamericana, 2008, p. 159.
[540] A. France. "Tais". *Novelas completas y otros escritos*. Madrid: Aguilar, 1968, vol. II, pp. 213-214.

(FL, 120), donde se narra cómo la cortesana rechaza a Antimio que se muere de amor por ella, es una reformulación de la aventura entre Lolio y Thais. En Anatole, el hijo del procónsul de Antioquia la requiebra exigiéndole amor, pero ella se niega y le deja esperar quince días.[541] En el intertexto cunqueiriano, la conversión de Antimio en un anacoreta y "sus visiones del desierto [que] tendrían la forma blanca y voladora de Thais de Alejandría" (FL, 121) se orquestra sobre el aguijón de los deseos carnales que atormentan a Pafnucio: mientras Thais se purifica en el desierto, su mentor y confesor se deja hechizar por la belleza concupiscente de ella.[542] Por último, otro diálogo transtextual se establece con el bautismo, que en Cunqueiro sucede a raíz de la cristianización de Thais (FL, 121-122), y en Anatole tiene lugar en la infancia de la cortesana, cuando Amés, el esclavo de su casa, la inicia en los ritos de los primeros cristianos hasta sumergirla finalmente en la pila bautismal.[543]

4.1.5. El mito hagiográfico de *San Gonzalo*: recreación metaliteraria de la tradición del Santo Obispo Gonzalo engastada en *A romaría de Xelmírez*

En 1945, la Editora Nacional de Laín Entralgo publica la novela hagiográfica *San Gonzalo* bajo el seudónimo de Álvaro Labrada. Esta colección de biografías de formato rústico se propone ejemplificar la verdadera cultura, la de régimen falangista, a despecho de la literatura popular. En opinión de Florentino Pérez García, en "Un achegamento a *San Gonzalo*", la novela cunqueiriana estaría en la línea

[541] A. France. "Tais", *op. cit.*, pp. 222-223.
[542] Ibíd., p. 289.
[543] Ibíd., pp. 214-218.

del *Amadís* (1943) de Ángel María Pascual (1911-1947) por su exaltación de los mitos imperiales, del prototipo de caballero, leal servidor de su rey, ya sea en la imagen del soldado y poeta que en Garcilaso de la Vega se consigue simbolizar o en la encarnación de la simbiosis de lo religioso y lo militar, con Ignacio de Loyola a la cabeza seguido, en la recreación cunqueiriana, por el obispo de San Martín de Mondoñedo, San Gonzalo.[544] En el pórtico a la obra, el mindoniense define *San Gonzalo* como la fabulación novelística de un santo y de un héroe español de pura cepa –San Gonzalo Arias- que allá por el año mil cumple muchos milagros y antes de morir hace las peregrinaciones de todo buen cristiano, el camino de Santiago, de Roma y de Jerusalén:

> En este libro se cuenta la vida de un obispo de los siglos de hierro. De un obispo español que después de peregrinar por los caminos del mundo y vencer normandos, habiendo visto a Dios se murió, tal y como está dicho en Jueces, XIII, 22: "los que vieron a Dios morirán". Se cuenta la vida de Gonzalo, dándole lo suyo a la historia y a la leyenda. No, no es esta una biografía novelada; en todo caso es la novela de San Gonzalo Arias, santo y héroe (FL, 129-130).[545]

Volviendo a las interpretaciones de Pérez García, el crítico gallego, además del tipo de héroe exaltado por el régimen, halla en *San Gonzalo* otros elementos provenientes del imaginario católico y falangista mezclados, a su vez, con reivindicaciones galleguistas.[546] Entonces, a la sombra de la España falangista pudiéramos vislumbrar también en la invasión normanda de Galicia una metáfora irónica y perifrástica del levantamiento de Franco: "Muchas veces me he arrodillado allí y he rezado, pensando que en todas las

---

[544] F. Pérez García. "Un achegamento a San Gonzalo". [En línea]. *Preactas do Congreso "Mil e un Cunqueiros"*, *op. cit.*
[545] En bastardilla en la versión de Cunqueiro.
[546] Ibíd.

horas del mundo hay un horda normanda presta a saltar sobre las tierras de Dios, el *Furore normannorum, libera nos, Domine*" (FL, 220). Con todo, y a pesar del interés que puedan despertar las referencias cunqueirianas al ideario utópico de Falange, hay que convenir con Julio Rodríguez Puértolas que "nada absolutamente en estas narraciones maravillosas recuerda ni la realidad ni mucho menos la ideología original de su autor, unas narraciones situadas, con plena conciencia, al margen de la Historia, en el reino de la imaginación".[547]

Bajo el alero de Rodríguez Puértolas y en consonancia con el legado introductorio de Cunqueiro, la temática de *San Gonzalo* se fundamenta en el gran mito de la España medieval y cristiana: el autor rescata de la memoria la leyenda del obispo San Gonzalo y la historia de Diego Xelmírez, el gran protagonista del renacer románico de Santiago de Compostela. La Galicia idealizada por el mindoniense y envuelta en una atmósfera primitiva y rarefacta de milagrería y santidad tiene un correlato en el tiempo intemporal de Ádega, así como en la ambientación milenaria, supersticiosa y mística de *Flor de santidad* y en su registro arcaizante.[548] Valle y Cunqueiro narran unas leyendas hagiográficas de tiempos remotos a la manera de un antiguo cuento folclórico y de una prosa épico-lírica, cuyo *leitmotiv* en ambos casos se centra en la serie de visiones cristológicas y marianas que en *Flor de santidad* terminan en el embarazo y en las alucinaciones de Ádega, y que en *San Gonzalo* llegan a su punto estelar con el milagro de las naves normandas. Por lo demás, tanto Valle como Cunqueiro insisten en el tópico del "camino", metáfora de la vida humana: la novela de la pobre e incrédula rapaza es un relato de caminos entrecruzados, y la del obispo de

[547] J. Rodríguez Puértolas. *Historia de la literatura fascista española*. Madrid: Akal, 2008, vol. II, p. 682.
[548] R. del Valle Inclán. *Flor de santidad*. Madrid: Cátedra, 1999.

Mondoñedo es un peregrinar constante por las rutas cristianas medievales (Santiago, Roma y Jerusalén). Los ejes argumentales de relato hagiográfico de San Gonzalo saltan a la vista en el índice de la novela:

A furore normannorum; libera nos, Domine
    Los Arias
    Gonzalo
    Gonzalo, obispo

Peregrinación de Gonzalo
    Gonzalo peregrina
    Normannus ad portas
    La batalla
    La romería de Gonzalo
    Roma

Gonzalo, Palmero
    La palmería
    ¡*Hierosolyma Hieerosolyma*…!

El regreso

Gonzalo ve a Dios
    Siete milagros de Gonzalo
    Y se retiró a un monte…
    La muerte viene por el obispo (FL, 88).[549]

A mi juicio, la sección más lograda de la biografía del santo y la que despierta mayor interés por ser de cosecha propia –luego diré el porqué- es la relativa al prodigio de San Gonzalo de desbaratar y sumergir la armada normanda con la sola ayuda de sus oraciones. Cunqueiro alega que la leyenda es oficiosa puesto que no hay rastro de ella en los archivos eclesiásticos: "Estos milagros de Gonzalo no están en los viejos códices, pero en mi tierra se cuentan" (FL, 209). Pero el autor consigue bordar la tradición oral enriqueciéndola y transformándola mediante reminiscencias y asociaciones con el mundo del arte pictórico y literario. Al acercarse a las rías gallegas, los vikingos traen

[549] En el índice a *San Gonzalo*, Cunqueiro intercala la letra normal y la cursiva.

consigo la adaptación cunqueiriana de las grandes epopeyas nórdicas, sobre todo, la *Heimskringla* y la *Edda Mayor* de Snorri Sturluson (1179-1241), el *Kalevala* (siglo XIX) de Elias Lönnrot y, de probable invención cunqueiriana, "la saga de Nevol" (FL, 176):

> El viento trae ecos de las Sagas, en los que cantan, como truenos, los nombres de Harald, Oern, Illen Y lodgrog, reyes del mar, héroes de hierro, un día preñados de viento, como velas de navío (FL, 166).

El autor describe el rostro de los enemigos ennegrecidos por "el humo del hogar de los grandes 'halls'" (FL, 169), y los imagina en la víspera de la batalla cumpliendo sus rituales propiciatorios al son de los cantos y de los hamelines de guerra: "No queda ni un guerrero en tierra/y hay más espadas sobre las olas/que arenas desde Hitra a Seeland […]. En las orillas del Sire y en las laderas del Lister/ya verdean los campos de centeno/y se oyen los alegres cantos de las mujeres" (FL, 169).[550] A los cantares de gesta nórdicos hacen de contrapeso las oraciones en latín de San Gonzalo [*Dies irae* (FL, 167), *Salve Regina* (FL, 174), *Percussit Saul mille,/et David decem millia* (FL, 175)]. Las palabras sagradas del santo y héroe derrotan la flota sarracena hasta hundir todas las embarcaciones, excepto una que deberá de llevar al pueblo vikingo la noticia de aquella acción sobrenatural y misteriosa (FL, 166-167). La hazaña que San Gonzalo cumple con el verbo divino corre pareja con las *Divinas palabras* (1919) de Valle, donde Pedro Gailo salva a su mujer adúltera de la lapidación leyendo en latín las palabras del perdón de Cristo que ahuyentan a los agresores: "Las

[550] En Cunqueiro, la acotación es en cursiva.

palabras latinas, con su temblor enigmático y litúrgico, vuelan del cielo de los milagros".[551]

Por último, la epopeya cunqueiriana, además de la intertextualidad con la única cántiga de amigo que se conserva del trovador gallego Mendiño (siglo XIII): "¡Cercáronme as ondas do mar maior/en non hei barqueiro nin remador!" (FL, 172), cobra plasticidad ya que el autor, ebrio de hedonismo y esteticismo, la proyecta sobre el único mural existente del milagro de la armada: "En el cielo se disponen esas nubes que forman la decoración de la bóveda celeste en las batallas navales de la gran pintura" (FL, 170). Cunqueiro ha contemplado con sus mismos ojos el fresco *Batalla de cristianos y normandos* de la catedral mindoniense y así lo recuerda en otro pasaje de San Gonzalo (FL, 136).[552] También lo ha de haber leído en algunas reseñas históricas de la vida y milagros del santo como *El santo obispo San Gonzalo y época en que se trasladó a San Martín de Mondoñedo la antigua Iglesia Dumiense: serie de artículos publicados en la revista quincenal de Lugo, titulada La Paz, en 1869*, escrita por Félix Álvarez Villamil, que, en parte, reproduce otra posible fuente de nuestro autor, el *Teatro eclesiástico de la Santa Iglesia de Mondoñedo y relación histórica de sus obispos* (1715), del arzobispo burgalés Manuel de Navarrete.[553] De estas extrae el milagro de la curación de muchos enfermos gracias

---

[551] R. del Valle Inclán. *Divinas palabras*. Madrid: Espasa-Calpe, 1999. pp. 166.

[552] "Alfonso de Gontán, pintor que floreció por el 1400 y pintó para la catedral de Mondoñedo unos frescos llenos de ingenuidad y de bárbara grandeza, quizá nos haya legado en la *Batalla de cristianos y normandos*, que algunos han confundido con una matanza 'sui géneris' de Santos Inocentes, la única interpretación pictórica de Gonzalo que conocemos" (FL, 136).

[553] "Por el culto y veneración que en dicha villa y su comarca ha tendido y tiene dicho Obispo Gonzalo, con estar dentro de la Iglesia de San Martín de Mondoñedo el milagro de la armada pintando cerca del mismo altar con algunos letreros antiguos de letra gótica". En F. Álvarez Villamil. *El santo obispo San Gonzalo y época en que se trasladó a San Martín de Mondoñedo la antigua Iglesia Dumiense*. Mondoñedo: [s.n.], 1879, p. 9.

al agua de la fuente Zapata que se dice haber surtido cerca de la iglesia por intercesión del santo.[554] Este prodigio Cunqueiro lo convierte en el zapato todopoderoso del obispo conservado en la catedral como reliquia "Catedral de Mondoñedo; zapato del obispo San Gonzalo, s. XI" (FL, 220).

Llegados ahora al punto final de este comentario quisiera volver un momento atrás para arrojar luz sobre una intertextualidad que ha quedado en suspenso: la apropiación injustificada que nuestro escritor hace de *A romaría de Xelmírez* de Ramón Otero Pedrayo, publicada con el título de *A romeiría de Xelmírez* por la editorial Nós de Ángel Casal en 1934. El primero en advertir el expolio es Ricardo Carvallo Calero que aventura algunas conjeturas:

> Eu creio que se deveu a que seguramente tinha comprometido o envio do original num determinado prazo, talvez caducado, e o apressavam para que enviasse ao dia seguinte ou dentro de dous dias o original convido, e nom tivo mais remedio que colher a máquina e ir traduzindo o texto de Otero Pedrayo, porque o tempo nom dava para mais.[555]

Al margen de cualquier juicio o explicación de esta *forgerie*, es relevante conocer el carácter citativo del discurso cunqueiriano con respecto al oteriano. En primer lugar, hay que recordar que el atractivo de Diego Xelmírez (1065-1140) radica en el importante papel desempeñado por el obispo de Santiago en la historia de Galicia. El triunfo más grande de la vida del protagonista de la *Historia compostelana* (1765) es el traslado permanente de la dignidad metropolitana de la iglesia de Mérida a la de Compostela (1924) durante el reinado de la hija de Alfonso VI, Urraca (1109-1126). Xelmírez consigue la elevación a arzobispado de la sede episcopal santiagueña a través de

---

[554] F. Álvarez Villamil. *El santo obispo San Gonzalo*, *op. cit.*, p. 18.
[555] R. Carvalho Calero. *Do galego e da Galiza*. Barcelona: Sotelo Blanco, 1990, p. 197.

numerosas legaciones ante algunos papas, que incluyen la expedición a Roma en 1104 para ser recibido por Calixto II.[556] Este es el punto de partida de *A romaría de Xelmírez*, que despliega el itinerario del obispo por los famosos monasterios de la Europa de los primeros años del siglo XII (Cluny, Compostela, Toledo y Roma).

Cunqueiro saca casi literalmente del relato del orensano el peregrinaje del obispo por la Europa medieval incrustándolo en la narración bajo el epígrafe "La romería de Gonzalo" (FL, 178-189). En el artículo "Da romaría de Otero a romaría de Cunqueiro", Claudio Rodríguez Fer brinda la ruta elegida por Otero que el mindoniense calca por conveniencia: Roncesvalles, misa y sermón en Auch, Tolosa, Italia y finalmente la estancia en Roma. Rodríguez Fer deja al descubierto que entre las dos versiones el hiato es prácticamente inexistente, y, por tanto, remito a su comparación exhaustiva y minuciosa.[557] En mi opinión, lo que merece la pena destacar es el plagio de la materia carolingia. Cunqueiro se apropia de los fragmentos oterianos sobre Carlomagno, Roldán, el arzobispo Turpín, el escritor Eginaldo y, en especial, hace suya la cita de los cuatro versos latinos de la *Gesta Danorum* de Saxo Grammaticus (1150-1220): *Est quoque ium notus: vulgaris carmina magnis,/Gaudibus eius avos et proaros celebrant,/Pippinus, Carolus, Hludovicus et Theodoricus/Et Carlomanno Hlotarios que canunt…* (FL, 181), correspondientes a la página 157 de la publicación de 1934 de *A romaría*.[558] A la par que el hipotexto de Otero, el hipertexto de Cunqueiro está plagado de fragmentos del *Missale Romanum*. Otros ejemplos son el carmen salutario

[556] E. Falque Rey (intr., trad. notas e índices de). *Historia compostelana*. Madrid: Akal, 1994, pp. 8-11.
[557] C. Rodríguez Fer. "Da romaría de Otero a romaría de Cunqueiro". A. Tarrío Varela (coord.). *Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1992, pp. 59-68.
[558] Ibíd., p. 60

atribuido a Fulgencio Africano, *O Roma nobilis urbit et domina […] Te benedicimus, salve per saecula* (FL, 183) extraído de la página 270 de la edición de Nós;[559] y el himno de Beda el Venerable, *Quando stat Colissaeus, stat et Roma,/Quando cadet Colissaeus, cadet et Roma;/Quando cadet Roma, cadet et Mundus* (FL, 185), que Xelmírez rememora al entrar en el Capitolio, en la página 272 del original.[560]

4.1.6. *La historia del caballero Rafael (novela bizantina incompleta)*

El colofón de la colección de los cuentos de aprendizaje cunqueirianos, *La historia del caballero Rafael (Novela bizantina incompleta)*, es paradójicamente el primer relato escrito por el autor, publicado en el suplemento literario de la revista *Vértice* (en el número 14 de noviembre-diciembre de 1939). El subtítulo introduce el lector en el tema de esta pieza incompleta, que sería más bien una novela corta, forjada sobre la peripecia y el reconocimiento, o sea, el nudo y el desenlace de la novela griega de marras. Sin embargo, cómo veremos, el autor nos da una falsa pista…

Respecto a la estructura del texto se divide en cuatro partes, introducidas cada una por una cita o un subtítulo, más el epílogo ["Primera parte. Segunda parte. Tercera parte. Cuarta parte. Final" (FL, 46)]. A continuación voy a transcribir las citas incrustadas que, aunque no aporten

[559] A. Tarrío Varela (coord.). *Álvaro Cunqueiro*, *op. cit.*, p. 64.
[560] Ibíd., p. 65. La disertación *El héroe en la narrativa de Álvaro Cunqueiro* pone de manifiesto la presencia de otros préstamos literarios extraídos de *A romaría de Xelmírez*, que, aunque de menor entidad, quedarían desapercibidos sin la aportación crítica de Juan Manuel López Mourelle. J. M. López Mourelle. *El héroe en la narrativa de Álvaro Cunqueiro*, *op. cit.*, pp. 23-29.

datos significativos para la comprensión de la narración cunqueiriana, se amparan bajo el gusto modernista de nuestro autor. La citación de la primera parte pertenece a la tradición romancística segoviana: "Estaba una niña/ bordando corbatas,/con agujas de oro/y dedal de plata (Romancillo anónimo, sig. XV.)" (FL, 223);[561] mientras que la segunda cita es rehabilitada del primer volumen, *Por el camino de Swann* (1913), de *En búsqueda del tiempo perdido* de Marcel Proust (1871-1922): "Quelque fois, comme Eve naquit d'une côte d'Adam, une femme naissait pendant mon sommeil d'une fausse position de ma cuisse (M. Proust, *Du côté de chez Swann*)" (FL, 229).[562] Respecto a la tercera sección, esta se caracteriza por el letrero "La Ciudad Muerta" (FL, 232),[563] y la cuarta vuelve a apoyarse en la recontextualización de un retal metaliterario, en concreto, de *Französische Zustände* (1833) de Heinrich Heine (1797-1856): "Pero Napoleón ha muerto y no han enterrado en un ataúd de plomo, bajo las arenas de Lonqwood, en la isla de Santa Elena. El mar inmenso lo rodea. No hay nada que temer (E. Heine, *Französische Zustände*)" (FL, 236).[564]

En relación al argumento de la *Historia del caballero Rafael* diré que no es de fácil comprensión, y que la acción se desarrolla en un pasado ucrónico presentado como "desde la caída del Reino" (FL, 223). El punto de partida es el modelo homérico de la *Odisea* con la larga espera de Penélope y la continua dilación del *nostos* de Ulises a Ítaca. Así pues, en el intertexto cunqueiriano la tejedora Leonor, hija del torero del Faro de Alejandría, espera el regreso del caballero Rafael en su velero "Temeroso" (FL, 223). El autor nos dice que Rafael ha conseguido lo que nadie en quinientos años pudo: regresar de la Ciudad Muerta

[561] En cursiva es como aparece en el original cunqueiriano.
[562] En cursiva.
[563] En cursiva en el original.
[564] En cursiva.

y reunirse con Leonor. Con todo, al final de la primera parte, el escritor vuelve a ubicar al caballero en la Ciudad Muerta mientras habla con un profesor de inglés m*ister* Jones y con su hija *miss* Pamela Jones. A diferencia de *Pamela o la virtud recompensada* (1740) de Samuel Richardson (1869-1761), Pamela Jones se deja atraer por Rafael y con él tiene unos escarceos amorosos justo antes de volver a Inglaterra y contarle a su novio su leve infidelidad. Rafael también sale de la ciudad, pero con el objetivo de no regresar y sellar así en la ausencia su amor por Leonor. Al enterarse de la muerte del caballero, Leonor y las mujeres lloran y hacen ofrendas a la memoria del jinete que "no murió de hierro ni de pelota de alquitrán, sino de fiebre del desierto. Ni uno solo de nuestros reyes conoció el sudor en las guerras contra la Asesina. ¡Valiente sangre del mancebo!" (FL, 241). En mi opinión, resulta llamativo este final antiheroico que pudiera leerse como un guiño irónico, desde la prosa no comprometida de Álvaro Cunqueiro, al culto franquista por los muertos en aras de la patria, empezando naturalmente por el del "Ausente".

En fin, para concluir este sucinto resumen de *La historia del caballero Rafael* es preciso añadir una última palabra sobre el estilo de la narración que se distancia de los otros relatos de la colección por la yuxtaposición de imágenes, situaciones y personajes sin enlaces reales entre sí. Puede recordarnos algunos cuentos del modernista irlandés Lord Dunsany (1878-1957), por ejemplo, *Días de ocio en el País de Yann* (1910), por la ambientación fantástica y el contraste entre el sueño y la realidad. En efecto, los caracteres de la historia viven en un sueño, mientras que el lenguaje reproduce esta otra realidad paralela, surrealista e ilógica, a la manera de una prosa experimental vanguardista. El análisis de las novelas

cunqueirianas desde la juventud a la madurez me permitirá ver la evolución del estilo del escritor gallego y volver sobre este tema.

4.2. *MERLÍN Y FAMILIA*

4.2.1. *Merlín e familia i outras historias* versus *Merlín y familia*

> En *Merlín*, la primera novela de Cunqueiro, aparece en semillas lo que ha de fructificar luego en el resto de su obra (Cristina de la Torre Woodhouse).[565]

Merlín e familia y outras historias es la primera novela de Álvaro Cunqueiro. La versión gallega aparece en 1955, mientras la castellana, en 1957, y juntas, como ya sabemos, constituyen un montaje narrativo macrotextual, en cuanto ambas son variantes bilingües del proyecto estético fundacional de la narrativa cunqueiriana. En primer lugar, hay que convenir en que la comparación intratextual hace de la versión gallega un corpus diegético de mayor brevedad y, por lo tanto, de menor acumulación de microrrelatos, cuyo cohorte narrativo, aunque fragmentario y sincopado, forma el retablo mayor de las novelas.

El índice de *Merlín e familia* presenta catorce entradas ("A selva de Esmelle"; "A casa de Merlín"; "Os quitasoles i o quitatrevas"; "O camiño de quita e pon"; "A princesiña que se quería casar"; "As historias do algaribo"; "O reló de area"; "A soldadura de la princesiña de prata"; "O espello do mouro"; "A trabe de ouro"; "A sirea grega"; "O viaxe a Pacios"; "Aquel camiño era un vello mendiño"; "A

[565] C. de la Torre Woodhouse. *La narrativa de Álvaro Cunqueiro*, *op. cit.*, p. 130.

novela de mosiú Tabarie") arropadas por una nota inicial y una final, más el *dramatis personae*. Dos años más tarde, en la versión castellana, el mindoniense forja el elemento paratextual del índice con mucha más precisión: lo divide en dos primeras partes y mantiene los mismos relatos con la única excepción de que los tres metacuentos de "Las historias del algaribo" y los cinco de "Aquel camino era un viejo mendigo" aparecen en el índice con voz propia. Cunqueiro hace cambios, por ejemplo, en la disposición del ejercicio de intertextualidad con la composición LXXXVIII de *El Testamento* de François Villon, la "Novela de mosiú Tabarie", que queda imbricada en la sección "Apéndices", a la que como novedad el autor añade la hipercodificación de la novela romántica de Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814) *Pablo y Virginia* (1788), que en la versión original gallega queda reducida al título, traducido al castellano, "que léla era a moda en París, e titulábase *Pablo y Virginia*".[566] Otra novedad es la incrustación del apartado "Noticias varias de la vida de Don Merlín, mago de Bretaña", donde el narrador principal, el Felipe de Amancia de *El caballero, la muerte y el diablo*,[567] cede la palabra a un narrador de segundo grado, mister James Craven, que le lee algunas historias "tomadas de este libro y del otro, algunas oídas al caballero de Galloden y otras en mis viajes, y todas de la vida y obras de tu antiguo amo, don Merlín, mago de Bretaña" (MER, 171-172).[568] Por último, en la actualización de 1957, el epílogo del *Merlín* gallego se suprime sólo aparentemente puesto que el autor lo recontextualiza al final de la primera parte (MER, 112-113), siempre manteniendo la letra bastardilla. A continuación transcribo el índice del contenido de la obra española, objeto de análisis de este capítulo:

---

[566] Á. Cunqueiro. *Merlín e familia…*, *op. cit.*, p. 65.
[567] *Vid.* p. 203.
[568] En cursiva en el texto cunqueiriano.

Primera parte. Miranda
La selva de Esmelle
La casa de Merlín
Los quitasoles y el quitatinieblas
El camino de Quita-Y-Pon
La princesita que se quería casar
Las historias del algaribo
    La bañera y el demonio
    El heredero de la China
    El reloj de arena
La soldadura de la princesita de plata
El espejo del moro
La viga de oro
La sirena griega
El viaje a Pacios

Segunda parte. Aquel camino era un viejo mendigo
    I. Nota preliminar
    II. El enano griego
    III. El paje de Aviñón
    IV. El hugonote de Riol
    V. El gallo de Portugal

Apéndices
    La novela de Mosiú Tabarie
    Pablo y Virginia

Noticias varias de la vida de Merlín, mago de Bretaña
    Nota preliminar
    Lugar de nacimiento de Merlín
    Auto de la mujer barbuda
    La escuela de Longwood
    Merlín en Toledo
    El viaje a Roma

Indice onomástico.[569]

[569] Con la excepción del índice onomástico y de algunas otras referencias, el análisis comparativo de las dos versiones cunqueirianas supera los límites de este trabajo. Para una mayor comprensión de su reescritura y de su "bilingüismo permeable", o sea, la interferencia entre ambos idiomas, véase la entrevista al autor en E. Quiroga y de Abarca. *Presencia y ausencia…*, *op. cit.*, p. 22. Sobre todo, remito a los excelentes trabajos de Rexina Rodríguez Vega. Además del artículo ya citado, cabe mencionar, entre los muchos de la crítica y poetisa gallega, *Álvaro Cunqueiro: unha poética de recreación*. Santiago de Compostela: Laiovento, 1997; *Bilingüismo e autotraducción na obra de Álvaro Cunqueiro*. [Tesis doctoral]. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2000; "Bilingüismo e estilo na

En resumen, tomando en préstamo las palabras de Rexina Rodríguez Vega, podemos concluir que la versión castellana, además de ser una reescritura y no una simple traducción, demuestra una "tendencia a literaturización, á recreación como ejercicio de ennobrecemento formal"[570] que no se percibe en el original gallego. En el *Merlín* castellano, Cunqueiro refuerza la dimensión literaria de la obra, ya proveniente de la materia de Bretaña, al añadir material complementario recreado a la sombra de otras fuentes -la novela francesa de Saint-Pierre y los manuscritos de Craven-. De esta manera, el autor enriquece el régimen dialógico de la obra, que no se limita sólo al espejismo del relato oral del narrador testigo, autodiegético, Felipe. En efecto, en el liminar, el autor presenta las obras como una especie de memorias nostálgicas de lo maravilloso, del viaje iniciático cumplido por un niño de nueve años en Miranda, donde el mago de la corte artúrica y su basta tropa: "quén diría que ma iban encher, a pucha nova, das máis misteriosas maxias, engados, trasegos, inventos, tendollos e feitizos? Nunca galano coma iste, digo eu, lle foi feito a un rapaz, e, coma dun corno

---

escrita cunqueiriana". (Ed.) D. Kremer. *Actas do VI Congreso Internacional de Estudios Galegos*. Sada: Ediciós do Castro, 2001, pp. 367-376. Además merece la pena consultar a M. Á. Müller López. *Parodia de la literatura taumatúrgica en Álvaro Cunqueiro…*, *op. cit.*, pp. 164-172 y a M. X. Nogueria Pereira. *Estratexias narrativas de Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2005 y, siempre de la misma autora, "Dos índices onomásticos cunqueirianos: *Merlín e familia* vs *Merlín y familia*". *Boletín galego de literatura* 38 (2007), pp. 53-75. Del mismo modo, me parece importante recordar a la exhaustiva conferencia de M. Roux. "Cuando juegan doble la novela y su autor: *Merlín e familia i outros contos* y su versión aumentada *Merlín y familia*. Proceso de configuración textual y constitución progresiva del significado". [En línea]. VV. AA. *Preactas do Congreso "Mil e un Cunqueiros"*, *op. cit.* y a C. Silva Domínguez. "Trazos lingüísticos galegos na prosa en castelán de Álvaro Cunqueiro". VV. AA. *Congresso Álvaro Cunqueiro*, *op. cit.*, pp. 75-87.

[570] R. Rodríguez Vega. "A tendencia a hipercorrección do escritor bilingüe. O caso das autotraduccións o castelán de Álvaro Cunqueiro". (Coords.) R. Álvarez y D. Vilavedra. *Cinguidos por unha arela común*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1999, p. 1359.

maravilloso, eu tiro fita tras fita, conto tras conto".[571]/"[…] ¿Quién diría que me la iban a llenar, la gorrilla nueva, de las más misteriosas magias, encantos, inventos, prodigios, trasiegos y hechizos? Nunca regalo como éste, digo yo, le fue hecho a un niño, y como de un cuerno maravilloso saco cinta tras cinta, cuento tras cuento" (MER, 10-11).

4.2.2. La materia de Bretaña en la novela inaugural de Álvaro Cunqueiro: el profeta-adivino Merlín y la *quête* de la Edad de Oro

> Pues ando metido en historias con el señor Merlín, el antiguo encantador, siguiéndole los pasos a sus magias, adivinaciones y memorias, fue lo primero el hacerme un mapa de sus viajes […] pues he llegado a la conclusión de que iba y venía volando (Álvaro Cunqueiro. "Los países del Sr. Merlín").[572]

Merlín es un personaje inolvidable del universo artúrico y su figura de profeta, mago y bromista, nacido de la imaginación de Geoffrey de Monmouth, ha resurgido de mil maneras en la literatura universal. Algunos teóricos, como Jean Markale, en *Merlin l'enchanteur ou l'eternelle quête magique* (1981), revindican la existencia de un personaje histórico, de un héroe y un bardo celta, detrás de Merlín. Con todo, bajo el mecenazgo de la tesis doctoral de Paul Zumthor, *Merlín le prophète* (1943), es cierto que antes de las *Prophetiae Merlini* (1134), inspirada en algunos datos del cronista Nennius (IX) y posteriormente incluida en el

[571] Á. Cunqueiro. *Merlín e familia…*, *op. cit.*, p. 10.
[572] Á. Cunqueiro. *Viajes imaginarios y reales*, *op. cit.*, p. 229.

séptimo libro de la *Historia Regum Britanniae*, no hay rastro del nombre del extraño y fascinante mago.

Pues bien, en la *Historia Britonum* (ca. 40-42) de Nennius aparece un niño profeta, un Merlín en ciernes, adivino del rey Vortigen, que con su saber enigmático explica el porqué del constante derrumbe de una torre construida sobre dos fieros dragones, que se enzarzan en una descomunal pelea, símbolo de las futuras guerras de Britania y de su final funesto. Sobre los tiempos venideros del mundo británico, que en las profecías sibilinas del protagonista de Geoffrey serán gloriosos, el autor de la *Historia Regum Britanniae* traza el origen demoníaco de Merlín, hijo de una princesa de Demencia (célibe, según Geoffrey) violada por un demonio íncubo, y cuenta la intervención de los poderes mágicos del profeta en el engendramiento de Arturo con Merlín actuando de celestino y favoreciendo el encuentro amoroso entre Igerna, esposa del duque de Cornualles, y Úter Pendragón, transformado en el marido de Iserna, Gorlois.

Ahora, antes de adentrarnos en el tema del *homo sylvaticus*, pergeñado en la *Vita Merlini* (1150) y presente también en *Merlín y familia*, es preciso reconocer la primera deuda de Álvaro Cunqueiro con Geoffrey y es la que concierne a su nacimiento que, según nos cuenta Felipe, "era hijo de soltera y de ajena nación" (MER, 16). Además, si volvemos a abarcar la producción del gallego en términos de transducción literaria, la figura del mago se enriquece también con los detalles metaliterarios que salpican los artículos periodístico-literarios de nuestro autor. Un ejemplo es "Merlín en Carmarthen" de *Viajes imaginarios y reales*, donde el mindoniense da a conocer la procedencia del mago de la ciudad de Caermerdin, topónimo que en galés significa la "Fortaleza de Myrdinn", latinizado en Merlín, y que el clérigo anglosajón debe a alguna leyenda oral

celta probablemente anterior a la *Historia Regum Britanniae*.[573]

Volviendo a la *Vita*, como afirma Carlos García Gual, "es un texto abigarrado y de factura irregular. Por un lado en sus versos se nota la mano de un clérigo que extrae de sus lecturas escolares una erudición un tanto enciclopédica, un tanto curiosa. Por otro lado, el autor dibuja una silueta del protagonista, Merlín, que es bien diferente de la que surge en *HRB*".[574] En la *Vita*, Merlín vive mucho tiempo después cuando, enloquecido a causa del espectáculo de la sangrienta guerra en Cumbria en el año 575, decide retirarse en la soledad inhumana y tenebrosa de los bosques ancestrales de Inglaterra. Ganieda, hermana del viejo sabio, construye para él un palacio (de setenta puertas y setenta ventanas), y, tras la muerte de su marido, renuncia a la vida de corte y se refugia con el vate sucediéndole en la actividad profética.

Aunque el grado de invención con el que Cunqueiro perfila la figura de Merlín es muy alto, en mi opinión, el autor echa mano del tema del *homo sylvester*, un tópico que se repite con insistencia desde Orfeo y que disfruta de un amplio éxito en los libros de caballería. Válgase el ejemplo de Don Quijote que siguiendo las huellas de Amadís hace penitencia de amor en la Sierra Morena (*Q*, I-xxiii, 211-221). Cunqueiro abre el telón sobre un viejo y sabio Merlín, retirado en la selva de Esmelle, en Miranda, "que cae a mano derecha viniendo a este reino por la banda de León" (MER, 13) y "esta parte del mundo cristiano es Galicia, a dos manos sobre el camino de Santiago" (MER, 125). Al igual que Ganieda, tras la muerte de Rodanco, la viuda del rey Arturo, Ginebra, se refugia en la fonda del mago, y aquí regenta el servicio doméstico. Detrás de la

[573] Á. Cunqueiro. *Viajes imaginarios y reales*, *op. cit.*, pp. 289-291.
[574] G. de Monmouth. *Vida de Merlín*. Madrid: Siruela, 1984, p. xxiv.

revelación de Felipe a un caballero inglés en busca de la descendencia del mago de que Merlín "algo enamorado de ella [de Ginebra] debió de haber andado siempre" (MER, 156) se vislumbra el tabú del incesto entre Merlín y Ganieda. El texto de Geoffrey lo encubre así: "allí muchas veces está la reina y, gozosa, presenta manjares y bebida a su hermano, que, después de haberse restaurado con variadas comidas, al punto se levanta de la mesa y llena de tiernas alabanzas a la hermana".[575]

Después de Geoffrey de Monmouth, la leyenda de Merlín, mago y profeta, reaparece a principio del siglo XIII en *Itinerarium Cambriae* y en la *Expugnatio Hibernica* del cronista galés Giraldus Cambrensis y en varios poemas escoceses e irlandeses entre los siglos XII y XIV. En mi opinión, la influencia de estos poemas celtas en *Merlín y familia* es escasa; con todo, ejercen un padrinazgo mayor en los artículos periodístico-literarios que Rubén Jarazo Álvarez analiza con esmero y al él remito.[576] Siguiendo con la tradición merliniana, tras el paréntesis de Chrétien de Troyes que eclipsa a la figura del mago, esta resurge en medio millar de versos a principio del XIII y, a mediados de siglo, en algunas prosificaciones sucesivas con Robert de Boron que lo cristianiza. A pesar de ser el Anticristo por su origen demoníaco, Merlín es absuelto de todos sus pecados, tras la intervención de Blaise, que confiesa a la joven embarazada y, más tarde, bautiza al niño. En el proceso de cristianización de la materia artúrica operado por Boron, Merlín mantiene toda la sabiduría proveniente del maligno, pero ya purificado puede convertirse en el mago, vaticinador y educador de Arturo, en el ángel

[575] G. de Monmouth. *Vida de Merlín*, *op. cit.*, p. 22.

[576] R. Jarazo Álvarez. "Medieval Prophetic Literature and the Celtic Nation: The Utopia 'per se' and its Influence in Álvaro Cunqueiro". (Eds.) J. Evans Pim, Ó. Crespo Argibay y B. Kristensen. *Estudios atlânticos*. Rianxo: Instituto Galego de Estudos de Segurança Internacional e da Paz, 2006, pp. 75-85.

protector de la corte de Camelot y de la piadosa aventura del Grial.

En *Merlín y familia*, aparecen citas de las versiones merlinianas de la *Vulgata* y de la *Post-Vulgata*, que Cunqueiro recontextualiza desde una perspectiva paródica. Mister Craven aporta nuevos datos sobre el nacimiento del profeta artúrico. El primero concierne a la mujer que lo engendra: "Scianabhan, […] 'la joya de las mujeres' [que] no bien fue bautizada, barbeó" (MER, 175). La futura madre de Merlín tiene una barba bicolor, roja y verde, que despierta el amor de Achy por ella. Achy se quiere casar con Scianabhan; entonces, busca un remedio para ayudar a la hija del herrero del rey Donteach de Irlanda, con la mala suerte de que, habiéndose ya acostado con ella, el guisante mágico colocado en su barba, en lugar de dejarla sin vello, le cubre todo el cuerpo de un pelo espeso y abundante, que espanta al amante que huye dejando a Scianabhan embarazada de cinco meses (MER, 178). Aquí, Cunqueiro se apropia de la caracterización horripilante de macho cabrío que Boron brinda a la criatura: "De este modo nació; cuando las mujeres lo recibieron, sintieron un gran miedo, pues era más peludo y tenía más vello que ningún niño de los que habían visto".[577] Luego, la trastoca en la imagen ya cómica y divertida de una madre con un "pelo tocudo, semejante al que embraga en el vacuno del monte, y sudoroso" (MER, 178). A mi juicio, la escena dialoga también con el cuento infantil de *La princesa y el guisante* (1835) de Hans Christian Andersen (1805-1875), y, además, María Ángeles Müller López intuye la ironía cunqueiriana de "`la joya de las mujeres' [como] una interpretación satírica de (la virgen) María, igualmente poseedora de grandes virtudes".[578]

---

[577] C. Alvar (ed.). *Historia de Merlín*. Madrid: Siruela, 1995, vol. I, p. 17.
[578] M. Á. Müller López. *Parodia de la literatura taumatúrgica en Álvaro Cunqueiro…*, *op. cit.*, p. 181.

El travestimiento burlesco continúa con el lugar de nacimiento de don Merlín en "un claro que hay en el antiguo bosque de Dartmoor, en la Gran Bretaña" (MER, 173). El autor vuelve a emplear los mitos del hombre salvaje y del *locus amoenus*, que en Boron se traduce en las escapadas de Merlín al bosque de Brocelianda, donde tiene amores con Viviana,[579] frivolizándolos por medio de un tono prosaico ya que "la primera cuna de Merlín fue la festuca de la pradera, que en el claro nunca hubo casa ni cabaña" (MER, 173).

Otra referencia a la tradición es naturalmente la extraordinaria sabiduría del mago desde la más tierna infancia, que en Boron empieza a los dieciocho meses de vida con la defensa pública de su madre tachada de prostituta.[580] En Cunqueiro, el tópico del *puer/senex*, atribuido a Merlín, se menciona con la educación en la escuela de armas y de letras de Longwood a los tres años de edad (MER, 178); con el aprendizaje en la escuela de medicina de Montepellier, a los ocho (MER, 178); con el viaje a la ciudad de Toledo, "tan atareada de demonios, judíos, brujería y ciencias ocultas" (MER, 183), y, finalmente, con el viaje a Roma (MER, 187-190). La formación cultural de Merlín nos puede recordar el *gran tour* de los románticos o, como revela Müller López, la incorporación en el *Merlín y familia* del subgénero narrativo de la novela itinerante propia del siglo XVII.[581] Por lo demás, Cunqueiro no olvida mentar con tono burlón y desacralizador que el mago es émulo a los siglos, "por don Merlín no pasaban años, y de esto se quejaba como de un maleficio" (MER, 17), y, a través de mister Craven, lo retrata en la corte de Camelot, al lado del rey Arturo, en

[579] C. Alvar. *El rey Arturo y su mundo*. Madrid: Alianza, 1991, p. 297.
[580] Ibíd., p. 297.
[581] M. Á. Müller López. *Parodia de la literatura taumatúrgica en Álvaro Cunqueiro…*, *op. cit.*, p. 182.

calidad de fundador y consejero político y militar de la Mesa Redonda: "No leo el regreso de don Merlín a Bretaña y los días que pasó en la corte de Arturo, rey perpetuo y futuro, que ésos están en los libros de historia que se leen en las escuelas. Básteme decir que no tuvo toda la Tabla Redonda mejor amigo ni más atento consejero, médico y político" (MER, 190-191).[582]

Por ende, los últimos episodios que Cunqueiro recrea de la *Suite du Merlín* o *Huth Merlín* son el enamoramiento del mago y su desdibujada desaparición. En el final trágico e irónico de Boron, el viejo adivino se enamora del hada Vivienne, que aprende de él las artes del bien y del mal, y cuando el mago pretende seducir la mujer feérica obrando un encantamiento se queda atrapado en su mismo hechizo, o sea, el cautiverio perpetuo en una roca de la costa de Cornualles. En *Merlín y familia*, primero, Cunqueiro incrusta la silueta del mago enamoradizo en el tema del teatro clásico del marido viejo y cornudo: "De dejarse entreverar de la lujuria, las iría a buscar quincenas, y dentro de canónico matrimonio, lo que haría rechiflar al público, estando éste muy al tanto de los viejos que se casan con mozas, que aún no sale la pareja de la iglesia y ya están inventando cuernos las imaginaciones sospechantes" (MER, 168).[583] Y, luego, disipa su contorno omitiendo el relato de la muerte de Merlín para alimentar, de esta manera, la profecía de Boron de que un día Merlín vuelva a vaticinar por Arturo, cuando este decida regresar de la isla de Avalón a recobrar su reino:[584] "MERLÍN.- Mi señor amo y maestro, del que no digo que '*santa gloria haya*', porque no llegó noticia de que muriese" (MER, 205).

---

[582] En el texto original aparece en cursiva.
[583] En el texto original aparece en cursiva.
[584] Cf. con la introducción de García Gual a G. de Monmouth. *Vida de Merlín*, *op. cit.*, p. xxxix y con el artículo "Merlín en Carmarthen". Á. Cunqueiro. *Viajes imaginarios y reales*, *op. cit.*, p. 290.

Por lo que respecta a las actualizaciones no medievales de la figura de Merlín [entre otras, la versión cuatrocentista de *Le morte d'Arthur* (1485) de Thomas Malory, el anecdótico y farsesco encuentro entre Don Quijote y un Merlín espectral que profetiza cómo desencantar a Dulcinea (*Q*, II-xxxv, 822-830) y el *Merlin and Vivien* (1859) del vate de la materia artúrica, Alfred Tennyson (1809-1982)][585] prácticamente no influyen en Cunqueiro, que, en rigor y como hemos visto hasta ahora, nos brinda una modernización del mito muy menguada desde el punto de vista del argumento original. No sucede así con el estilo que como veremos denota el influjo del cervantismo. Pues bien, a pesar de la intertextualidad expuesta hasta ahora y de las aisladas rememoraciones onomásticas [Tristan e Isolda (MER, 19), Lanzarote del Lago (MER, 27), Parsifal (MER, 42), Amadís de Gaula (MER, 103)], o bien toponímicas, en definitiva, el intertexto cunqueiriano está hecho de retazos de la materia de Bretaña, y haciendo nuestras las afirmaciones de Nicasio Salvador Miguel poder decir que *Merlín y familia* se halla radicalmente alejado de las representaciones medievales del mago-adivino.

> Cunqueiro nos ofrece, por tanto, un texto de argumento radicalmente distinto al trasmitido por el ciclo artúrico, de modo que Merlín solo ha conservado, entre los rasgos originales, el de los poderes mágicos, que se fabulan con una nostalgia del pasado. Mas incluso esta capacidad es independiente de la tradición literaria, ya que los actos de Merlín (arreglar los paraguas mágicos del obispo de París o desembrujar a doña Simona, convertida en cierva por las noches, verbigracia) no suponen ni imitación ni recreación de los ya

[585] Xoán González Millán ofrece un interesante compendio de la figura de Merlín en el ciclo artúrico que recorre todos los siglos, desde el XII hasta el XX, en *Álvaro Cunqueiro e Merlín e familia*. Vigo: Galaxia, 1991, pp. 49-58.

> conocidos sino que responden a una fabulación de Cunqueiro radicalmente distinta.[586]

Con todo, y para concluir esta perspectiva sobre la transtextualidad del *Merlín y familia* con la leyenda artúrica, me parece importante señalar que desde el punto de vista simbólico, Cunqueiro se muestra heredero del fondo místico y trascendente de las novelas de caballería, especialmente, del gran ciclo de *Lanzarote-Grial*, donde Boron recoge las transformaciones de la materia de Bretaña de Geoffrey y de Chretien, y donde "el sentido cortés de la vida aventurera queda subordinado a una empresa religiosa: la búsqueda del Santo Grial. A las 'caballerías terrestres' deben suceder las 'celestes'".[587] La superaventura del santo copón o del *lapis exilis*, que requiere además del tesón heroico pureza y altas calidades morales y espirituales, es acometida por los mejores caballeros de la Tabla Redonda, entre otros, por Lanzarote, que debido a sus amores adulterinos con Ginebra no lo consigue [en el *Lancelote prose* de Boron]; por Perceval, que no formula a tiempo la pregunta al Rey Pescador [en el *Perceval* de Chrétien, en el *Parzival* (1205-1210) de Wolfram von Eschenbach], y por el caballero novel Galaad o Galaz, hijo de Lanzarote y de la hija del rey Pelés [en la *Búsqueda del Santo Grial* de Boron]. Después del virginal Galaad, que muere en éxtasis tras presenciar el secreto del Grial, nadie más ha vuelto a ver sobre la tierra el cáliz de la sangre de Cristo.

A la simbología del *Merlín y familia* subyace la fórmula caballeresca de la *quête* de los integrantes de la Tabla Redonda, que no es otra cosa que la metáfora del camino de la imaginación humana en búsqueda de la reconciliación del

---

[586] N. Salvador Miguel. "La tradición medieval en la novelística de Álvaro Cunqueiro". (Eds.). Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López. *Nunca fue pena mayor*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, p. 583.

[587] C. García Gual. *Las primeras novelas europeas*, *op. cit.*, pp. 473-474.

yo con el universo, del mundo de las ideas, del asiento luminoso del cosmos. Afirma Cunqueiro a propósito de Graal:

> Algunos aspectos de la Demanda del Graal se pueden perfectamente explicar desde este punto de vista [el de la viga de oro que aclaro más abajo], e incluso el gran tema del reino dormido del Rey Pescador, resucitado, en las versiones más primitivas del mito, porque el caballero andante depositó un trozo de la lanza rota contra el dragón sobre el vientre de la bella princesa.[588]

El viaje hacia la restauración de la Edad de Oro lo cumple el Merlín cunqueiriano que llega al final de la peregrinación, a Galicia, a Santiago, a Miranda, que es la tierra de la diócesis de Mondoñedo,[589] donde se juntan "todos los caminos del trasmundo" (MER, 10) y adónde acude una tropa de gente fantástica para consultarse con el adivino y con sus siete saberes. Como afirma Ramón Buckley, Galicia es el centro, el ómphalos del mundo y nos remite al "mito del centro" del folclore, pero también, en sentido romántico e idealista, al poder de la imaginación de crear, aunque sólo sea en las artes, una nueva Edad Dorada mágica y vigorosa.[590]

> Merlín habría encontrado lo que los caballeros de Arturo tanto se afanaban en buscar, habría llegado al final de la *queste* en lugar de quedarse en la mitad: "En el fondo del ciclo artúrico –nos dice Cunqueiro- está la nostalgia del paraíso perdido… y lo que los paladines buscan verdaderamente son las claves de la perpetua juventud, de la vida sin dolor, de la inmarcesible fraternidad, del perfecto amor". En la medida en que Merlín encuentra este paraíso perdido, se convierte en el personaje

[588] Á. Cunqueiro. "Precisiones sobre la viga de oro". *Tesoros y otras magias*, *op. cit.*, p. 156.
[589] Cf. con las declaraciones del autor, "A terra de Miranda é a terra que comprende Riotorto, Pastoriza, as terras que van do Miño ó Eo. Aínda hoxe, o arcedián dentro da diócese de Mondoñedo, chámase a esa terra Arciprestado de Miranda". En C. C. Morán Fraga. "Entrevista con Álvaro Cunqueiro", *op. cit.*, p. 383.
[590] Véase el idealismo de Cunqueiro, pp. 129-136.

> central de toda la obra de Álvaro Cunqueiro. Pero para ello hacía falta trasladar al señor Merlín a Galicia. Es la historia que nos cuenta en su novela *Merlín y familia*.[591]

Por último, la estructura anular de *Merlín y familia*, "donde el principio de la novela viene del final y el final es el principio",[592] y que no es circular en el *Merlín* gallego, que si obviamos el índice onomástico se clausura con "A novela de mosiu Tabarie", refuerza el mito cunqueiriano y modernista de una Galicia dorada, ensoñada desde la vejez, desde los tiempos idos, por el paje Felipe como una especie de "huevo de Pascua o una bola de nieve" (MER, 112). En efecto, para Cunqueiro, la quimera del Paraíso Perdido corresponde a la infancia en la que el niño Felipe/Cunqueiro disfruta de un mundo maravilloso gratuitamente recibido. Su alma vive sin cuidado y de forma pasiva los encantos que le proporciona la fonda gallega de profeta y coadyuvante de la misión divina del Grial.[593] Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier también identifica la novela del *Merlín* como una transfiguración narrativa de la niñez del autor: "todo parece indicar que la vida de Felipe transcurre entre el tercer cuarto del siglo XIX y principio del XX, ubicación que se aproxima a la de la infancia de Cunqueiro […] y que encaja en la ficción de *El Caballero*…, donde Cunqueiro se convierte en narrador que recuerda las historias que, siendo él niño, le contaba el viejo barquero Felipe de Amancia".[594]

---

[591] R. Buckley. "La "materia de Bretaña" en la obra de Álvaro Cunqueiro", *op. cit.*, p. 201.
[592] A. S. Pérez-Bustamante Mourier. *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1991, p. 136.
[593] Cf. con la nota preliminar de *Merlín y familia* transcrita en pp. 264-235.
[594] Ibíd., p. 142.

4.2.3. La parodia del cuento maravilloso (artúrico y popular) en *Merlín y familia*. La influencia del cervantismo

Merlín y familia es uno de los mejores ejemplos de lo maravilloso cunqueiriano por el maridaje entre la materia de Bretaña y la cuentística popular y por el maridaje entre el aire de misterio y de irracionalidad del *roman* y el realismo de la picaresca. Y así lo reconoce también José Luis Varela Iglesias:

> Cunqueiro, y en particular *Merlín y familia*, depende de la etnología y configura sus relatos, de que son sucesión de estampas o miniaturas de gusto arcaizante, con fe en el valor cognoscitivo de los mitos. […] A esta lección une Cunqueiro su afición a la picaresca, por la que adquiere una perspectiva inferior que le permite una consideración del prodigio y unos calculados "tirones" estilísticos hacia una actualidad popular.[595]

El primer ejemplo es el retrato del Merlín gallego, una mezcla entre un sacerdote cristiano y un curandero, que contrasta de forma humorística con la leyenda del profeta artúrico. En palabras de Anxo Tarrío Varela, Merlín "es equivalente al sacerdote que ha de propiciar el milagro de las transustanciación dentro de la 'burbuja' proxémica del sagrario. El resto de los personajes que habitan cotidianamente la casa de Miranda pertenecen al plano de la realidad; equivalen a los feligreses".[596] En efecto, con excepción de Ginebra, los habitantes del antro gallego de Merlín (Felipe de Amancia, Marcelina, José del Cairo, Manueliña de Carlos, Casilda) llevan nombres convencionales, se dedican a las tareas domésticas y del campo [Felipe es "mozo de media mesa y estribo" (MER, 18)

[595] J. L. Varela Iglesias. "Introducción literaria". *Galicia*. Madrid: Noguer, 1976, p. 142.
[596] A. Tarrío Varela. "El realismo de Cunqueiro en *Merlín e familia e outras historias*". *Literatura gallega*, *op. cit.*, p. 251.

o, mejor dicho, es una especie de monaguillo al mando de Merlín; Marcelina es el ama de llaves; José del Cairo es mozo de cuadra y cazador; Manueliña es cocinera y Casilda, pinche] y ejercen la función de espectadores atónitos e intrigados, sobre todo, Felipe, de las maravillas de su amo.

Para la figura de Merlín, Cunqueiro emplea el modelo cultural de San Cipriano de Antioquía, que antes de ser un santo cristiano era un nigromante. Nuestro autor conoce el grimorio del *Libro de San Cipriano* o *Ciprianillo*[597] en la versión galego-portuguesa de finales del siglo XVIII y principio del XIX, que cita en MER, 34. Merlín es un brujo gallego que lee libros de ocultismo, de magia caldea y egipcia y de alquimia ["leer un libro 'de ocultis' que aquí guardo, y en el que está todas la tertulia de los caldeos" (MER, 27); "echó mi amo una manta por encima de la jaula, y se sentó en el sillón de velludo a leer en un libro que nunca le viera" (MER, 43); "mi amo se pusiera a leer nuevos libros que le mandaran de Roma, y fue el mandadero un extranjero llamado Elimas" (MER, 51); "pasara la noche leyendo en el don Raimundo Lulio y en el Cornelius, y tenía abierta en el atril la doctrina de don Gabir Arábigo, donde habla del peso de las partes del cuerpo en comparación con los cuerpos simples, según la tabla de micer Dioscórides" (MER, 69-70)] y que en su espacio sagrado restablece la armonía y el orden quebrados. A sus visitantes, que son o seres sobrenaturales o traen a reparar objetos fantásticos, Merlín les aplica el mismo conjunto de operaciones mágicas y de palabras taumatúrgicas que el *remediero* brinda a las personas y a los animales para recuperar la salud perdida.[598] De hecho, en "El viaje a Pacios", Merlín acude al lecho del moribundo mosiú Simplom, un suizo tratante en

[597] Vease V. Risco. *Obras completas*, *op. cit.*, pp. 326-328.
[598] Cf. con C. Lisón Tolosana. *Brujería, estructura social y simbolismo en Galicia*. Madrid: Akal, 1979.

bolas de nieve, en calidad de "médico titulado" (MER, 108), y le hace sanar con un mejunje de su invención.

Además, Cunqueiro parodia la figura del hechicero gallego con elementos provenientes de la cotidianidad, que distienden la atmósfera sagrada y maravillosa que le rodea: Merlín lleva "una gran bufanda colorada, "una gorra con plumas y su enano de portacolas" (MER, 17), almuerza "huevos revueltos con vino clarete" (MER, 24), y a la servilleta le hace "aquel nudo de orejas de conjeo que usaba" (MER, 24). Este tipo de parodia y de humanización se extiende también a otros personajes provenientes de la tradición artúrica, por ejemplo, a Ginebra, que cobra realidad en Miranda sufriendo una transformación más radical: la reina adultera sigue teniendo "un pelo rubio muy hermoso y largo" (COM, 18) y una tez blanquísima, según la descripción idealizada y cortés de los libros de caballería; con todo, no le faltan defectos físicos y anímicos que contrastan con la tradición. En la actualización cunqueiriana, la mujer más hermosa de las conocidas en los tiempos del rey Arturo es algo tartamuda [prendía algo en el habla" (MER, 19)], de complexión fuerte ["alta y más bien gorda (MER, 19)] y de carácter seco [algo súbida, eso sí, y por veces seca, pero buena mantenedora de la gente y del ganado (MER, 19)]. La contaminación cunqueiriana de la materia de Bretaña con la realidad resulta una muy feliz ocurrencia, alabada también por unos de los mejores cunqueirianistas, Xoán González Millán:

> Esta reducción do épico e do mítico ó cotián constitúe un dos elementos que mellor caracterizan o talante narrativo de Cunqueiro, porque define non só o perfil dos seus personaxes, sobre todo os de orixe literaria, senón tamén a natureza multiforme dos elementos que estructuran os mundos narrativos da súa novelística, na que predomina unha ironia disfrazada ó mesmo tempo de inxenuidade, lirismo, burla e ternura, como soubo ver S. Lorenzana,

> falando da novela: "Emoción, ilusión, ironía, conxugáranse sabiamente nas páxinas de *Merlín e familia*".[599]

Como ya sabemos, la parodia y el jocoso contraste entre el idealismo de la materia artúrica y los detalles realistas y burlescos hecha raíces en la comicidad cervantina.[600] Un ejemplo del *Quijote* que viene al caso es la farsa del mayordomo del duque, en la que el mago es representado bajo el disfraz de la muerte, descarnada y fea y no vestido con una holapada doctoral o con un capirote de mago, y donde su conocimiento zoroástrico de cómo desencantar a Dulcinea se derroca al hecho prosaico y chocarrero de dar tres mil y trescientos azotes al pobre Sancho Panza que responde: "¡Abernuncio!" (*Q*, II-xxxv, 825).

Esta intencionalidad desmitificadora con sus ingredientes básicos, Cunqueiro la aplica también –aunque no siempre- a lo maravilloso proveniente de la cuentística popular, a los extraños visitantes de la fonda merliniana y a sus objetos mágicos, inspirados en las leyendas gallegas, que evocan así los tiempos de la infancia del autor cuando escuchaba de la vieja criada muchos relatos que en *Merlín y familia* va enhebrando con los cuentos folclóricos de otras tradiciones. En "La princesita que se quería casar", la protagonista, doña Simona, es una dama encantada, metamorfoseada en una corza o cervantilla por el diablo Coizás en la noche de San Juan, y que acude al mago de Bretaña para deshacer el *meigallo*:[601] "El encanto que tiene

---

[599] X. González Millán. *Álvaro Cunqueiro e Merlín e familia*, *op. cit.*, p. 45.
[600] Véase p. 184.
[601] "O *meigallo* vén ser, en gran parte, a mesma cousa que o *bruxedo* e mias o *feitizo*. É, efectivamente, un feitizo que se apón, principalmente, ás bruxas. As meigas botan a un o meigallo, que consiste en producir doenzas graves tanto ás bestas como ós cristiáns, de tal maneira que os animais non medran e as persoas están enfermas toda a vida. Nas persoas, o megiallo poder traguer toda sorte de desgracias: o *enmeigado* ou que ten o *meigallo*, non atina no que fai,

doña Simona –me explicó mi amo-, es de los que se hacen la noche de San Juan, y solamente duran un años; son embrujos pequeños, casi siempre puestos por demonios fornicadores" (MER, 47). Además del proceso maravilloso por antonomasia, el de los cambios de naturaleza,[602] y de la presencia de un clásico cunqueiriano Lucifer -que puede adquirir cualquier forma como advierte el autor en *El caballero, la muerte y el diablo*,[603] y como vuelve a demostrar ya sea en "La bañera y el demonio", donde Satán es nada menos que una tina en la que se bañan las monjas (MER, 53-54), o en "La novela de mosiú Tabarie" con un Luzbel afeminado y perfumista (MER, 149-153)- cabe destacar la coordinada temporal del solsticio de verano, el veintiuno de junio de la noche de San Juan, quizá la fiesta en la que perviven mitos, creencias y supersticiones de más hondas raíces primitivas. En esta noche de rituales mágicos, Merlín desencanta la maldición de Doña Simona con una operación, algo burda, de su propia invención, una rosca en forma de cruz, que espanta a la criatura infernal permitiendo así a la dama volver a la condición humana. Este cuento se fragua sobre la leyenda popular de la doncella cierva, que recupera su cuerpo tras ser mortalmente herida por un cazador enamorado. La leyenda la recrea Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) en *La corza blanca*,[604] como bien ha puesto de manifiesto María Ángeles Müller López,[605] y la podemos leer

---

sáenlle mal as cousas, ten perdas nos bens, ou máncase e creba unha perna ou un brazo, ou anda tristeiro que no levanta cabeza, ou ponse tolo, ou rifa cos parentes ou cos amigos, etc. O megiallo confúndese, ás veces, coa diabólica posesión, a cal, por outra parte, pode se debida a un meigallo". En V. Risco. *Obras completas*, *op. cit.*, p. 318.

[602] *Vid.* pp. 176-177.

[603] *Vid.* pp. 216-217.

[604] G. Adolfo Bécquer. *Leyendas aragonesas*. Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza, 2006, pp. 89-165.

[605] M. Á. Müller López. *Parodia de la literatura taumatúrgica en Álvaro Cunqueiro…*, *op. cit.*, p. 174.

también en la recopilación de *Las leyendas tradicionales gallegas* de Leandro Carré Alvarellos (1888-1976).[606]

El siguiente relato, "El heredero de la China", se construye sobre la técnica de la metamorfosis, y sobre una de las motivaciones del cuento maravilloso: la carencia de algo que empuja al héroe a emprender su hazaña. En este caso, el primogénito del imperio chino necesita esposa y ordena que les envíen todos los retratos de las muchachas en edad de casarse. Según la *Morfología del cuento* (1928) de Vladimir Propp, el héroe se queda deslumbrado frente a una determinada imagen, que puede ser un retrato o un relato, entonces pierde su equilibrio mental, hundiéndose en la melancolía y en el ardiente deseo de volver a ver esta belleza extraordinaria.[607] De esta manera actúa el príncipe heredero: se enamora del dibujo de la más bella de las doncellas, "que levantó para él el rostro, abrió los verdes ojos, y sus pestañas eran tan largas y negras como los pelos del pincel con que se pinta la primera letra del nombre del Dragón" (MER, 55). En la actualización del cuento maravilloso, Cunqueiro arrastra el prodigio de la vivificación del cuadro al terreno de lo familiar y carnavalesco con la comparación entre las seductoras pestañas de la niña y las cerdas de una brocha.

En "El lobo que se ahorcó", el mindoniense vuelve a apoderarse de unos de los mitos más conocidos de Galicia, el del *lobihome* u hombre lobo. En la versión del autor, un cura y unos cazadores persiguen al licántropo, que está poniendo en peligro a los habitantes de las aldeas vecinas degollando sus animales, cuando finalmente asisten al

---

[606] L. Carré Alvarellos. *Las leyendas tradicionales gallegas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1977, pp. 118-120. Para Fermín Bouza Brey la transformación de una dama en corza es una variante de la metamorfosis de la mujer en loba, un mito que se halla documentado en Aleksandr Afnásiev. M.ª R. Soto Arias. "Presencia do conto popular na narrativa cunqueiriana". VV. AA. *Álvaro Cunqueiro*, *op. cit.*, p. 433.

[607] V. Propp. *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1987, pp. 86-87.

suicidio del hombre lobo: "cómo un hombre desnudo se ahorcaba en un roble, asegurando una cuerda en su cuello y en un una rama, y dejándose después caer, y al caer se mudaba en lobo, en el lobo viejo de las desgracias" (MER, 57). La modernización cunqueiriana del *lobihome* es una parodia con tintes negros del relato tradicional rescatado por Carré Alvarellos: un padre maldice a su hijo, que se metamorfosea en lobo consiguiendo recuperar su esencia humana sólo gracias al perdón *do pai* y al *desconxuro* de clavar en el animal un cuchillo afilado, para rasgarle el pellejo y desprenderse así de la envoltura maléfica.[608]

En "La soldadura de la princesita de plata", la criatura fantástica que acude a la magia merliniana es Lady Tear o, mejor dicho, los cien mil pedazos de plata y de cristal fino que la componen: "la hicieron de plata, esta hermosa niña, y por huesos iba envasada de cristal" (MER, 70), y que ahora precisan de las artes paninsaturnianas del mago de Miranda para volver a ser una bella figura femenina. La imagen de la mujer-cristal, símbolo de fragilidad y de pureza, no es un tópico nuevo para nosotros si recordamos a Beatriz de *El caballero, la muerte y el diablo*.[609] El intertexto de la princesita de plata se superpone a la mujer prerrafaelita y a la criatura mecánica y romántica del autómata con una clara finalidad irónica ya que, por un lado, la dulce y delicada Lady Tear es una bígama (MER, 75-76) y, por otro, según Müller López, es una parodia del androide de *La Eva futura* (1886) de Auguste Villiers de l'Isle Adam (1838-1889).[610] Con todo, este tema prima también en la cuentística popular, que es el manantial principal de los relatos que presentamos. María

[608] L. Carré Alvarellos. *Las leyendas tradicionales gallegas*, *op. cit.*, pp. 49-51. Otra reinterpretación de la leyenda del hombre lobo es la de Vicente Risco en el cuento de 1925, *O lobo da xente*. V. Risco. *A trabe de ouro e outros contos*. Vigo: Galaxia, 2004, pp. 45-55.
[609] Cf. pp. 212-213.
[610] M. Á. Müller López. *Parodia de la literatura taumatúrgica en Álvaro Cunqueiro…*, *op. cit.*, p. 174.

Rosario Soto Arias pone sobre el tapete la cuestión de la intertextualidad de la versión cunqueiriana con el tópico de la princesa frágil y delicada, por ejemplo, en *La princesa y el guisante* de Andersen, y con el motivo de la muerte temporal, de los descuartizados y vueltos a la vida, por ejemplo, en el cuento *Barba Azul* de la colección *Cuentos de niños y del hogar* (1812-1815) de los hermanos Jacob (1785-1863) y Wilhelm (1786-1859) Grimm, donde la muchacha ve en la despensa prohibida los cuerpos destrozados de las mujeres de Barbazul.[611]

Otro relato de *Merlín y familia* es "La viga de oro". Con este, Álvaro Cunqueiro se interna en una leyenda de larga tradición en Galicia, la de los tesoros escondidos por los enanos, llamados *mouros* o *encantos*, que habitan en el centro de la tierra, y nadie puede hallar la puerta de entrada de la viga a menos de que no se lo diga una *fada* o el mismo san Cipriano en su relación redactada en el *Ciprianillo* de los ciento setenta y cuatro tesoros y *encantos* existentes en el subsuelo gallego.[612] Cunqueiro parte de la versión popular recopilada por Carré Alvarellos[613] y la recrea con su libérrima imaginación en la historia de un *mouro* que viene a consultarse con el mago Merlín, porque de algún tiempo a esta parte la viga de oro se está menguando, a pesar de que, según la tradición, si la codicia humana llegara a la cueva de los tesoros para arrancar lo que allí se custodia, el mecanismo de protección de la viga de pez o de alquitrán explotaría y sumergiría al ladrón en un magma de brea.[614] Pues bien, con

---

[611] M.ª R. Soto Arias. "Presencia do conto popular na narrativa cunqueiriana", *op. cit.*, p. 434. Véase también los ejemplos de Propp sobre el tema del descuartizamiento en el folclore. V. Propp. *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1979, pp. 132-139.
[612] X. M.ª Alvarez Blásquez (versión, liminar e notas de). *O Ciprianillo*. Vigo: Castrelos, 1974, pp. 47-72.
[613] L. Carré Alvarellos. *Las leyendas tradicionales gallegas*, *op. cit.*, pp. 59-63.
[614] *Ibíd.*, p. 60.

la ayuda de Felipe, coadyuvante en la operación mágica, Merlín descubre que los saqueadores "son seis hombrecillos de menos de cuarta leonesa, muy vestidos de verde y colorado, con grandes sombreros" (MER, 91), y que con la viga de oro están acuñando monedas para pagar el rescate de su reina, la hija de doña Carolina y la esposa legítima del rey París, gobernador del pueblo pigmeo (MER, 93), que fue raptada y convertida en una colomba por la Delfina de Tulé. Con mucho acierto, Müller López halla aquí la reminiscencia de *Los viajes de Gulliver* (1726) de Jonathan Swift (1667-1745),[615] mientras que Soto Arias nos remite a los cuentos de los hermanos Grimm, *Blancanieves* y *El Enano Saltarín*, y a la leyenda popular italiana de *La ragazza colomba* recopilada por Italo Calvino (1923-1985).[616]

La novedad del hipertexto cunqueiriano reside en la humanización paródica de los duendes: estos seres fantásticos, que viven en lo más hondo de la tierra y se dejan ver sólo en rarísimas ocasiones, tienen nombres comunes, se visten de manera llamativa con colores chillones, y ni siquiera la amarga memoria de la reina cautiva les impide comer las rosquillas del monasterio de Santa Clara cubiertas con almíbar por doña Ginebra: "Lágrimas le brotaban de los ojos a aquel don París príncipe, y los suyos al verlo llorar también las vertían caudalosas, pero no por eso dejaban de mordisquear las roscas, que eran de Santa Clara, bañadas en almíbar por mi ama doña Ginebra" (MER, 93). Cunqueiro, como buen "gourmet" que es, se regocija en especificarnos la proveniencia y las características de las roscas y, de esta manera, acrecienta el tono irónico de la narración de los enanitos que, para más inri, ven su misión echa añicos cuando el mago le

[615] M. Á. Müller López. *Parodia de la literatura taumatúrgica en Álvaro Cunqueiro…*, *op. cit.*, p. 175.
[616] M.ª R. Soto Arias. "Presencia do conto popular na narrativa cunqueiriana", *op. cit.*, p. 435.

revela el menosprecio del oro en Tulé, donde la moneda es anacrónicamente el "ámbar electrón" (MER, 94). Por lo demás, en este relato Cunqueiro plasma el culto arcaico de los ofidios, presente también en la mitología gallega[617] y en numerosos cuentos populares,[618] donde la serpiente suele ser un animal maligno, asociado, tal vez por reminiscencias de Adán y Eva, al sexo femenino. En el ejemplo cunqueiriano, la intertextualidad con los ritos relacionados con la cobra es una chanza y surte un efecto benéfico sobre los enanos pigmeos que, según cuenta Merlín, buscan en el subsuelo los huevos de la serpiente Smarís, porque estos como un filtro mágico les convertirían en gigantes (MER, 95) para pasar así de la condición de liliputienses a la de los habitantes de Brobdingnag.

Para concluir el comentario de este relato no parece ocioso el tratar de precisar el significado simbólico que Álvaro Cunqueiro atribuye a la viga de oro, que subyace a la *quête*, y sobre el cual ejerce una poderosa influencia la adaptación risquiana de *A trabe de ouro*. En el relato *A trabe de ouro e a trabe de alquitrán* de 1925, Vicente Risco (1884-1963) interpreta el sostén del segundo arco de la tierra en sentido metafísico: el tesoro, en lugar de estar hecho de objetos preciosos, se compone de palabras divinas, del *Verbum*, y quien las alcanzara se convertiría en el regidor del universo, en el sabedor del presente, del pasado y del futuro.

---

[617] V. Risco. *Obras completas…*, *op. cit.*, pp. 49-53.

[618] Soto Arias enumera los siguientes cuentos populares sobre la serpiente. Su función de agresor aparece en *La cueva de la serpiente*, en *La serpiente de Troña*, en *El pastor, la cobra y la raposa*, en *La chica de las siete cabezas* y en *Il Drago dalle sette teste*. Por el contrario, su función positiva se testimonia en el folclore chino, por ejemplo, en *La serpiente multicolor*. M.ª R. Soto Arias. "Presencia do conto popular na narrativa cunqueiriana", *op. cit.*, p. 436. Para el protagonismo de la serpiente en el cuento maravilloso véase también V. Propp. *Las raíces históricas del cuento*, *op. cit.*, pp. 315-357.

> Aquí temos escrita en tres mil trescentas e trinta triadas toda a nosa Ciencia antiga, as Leis da nosa raza e as Profecías dos nosos mestres. Esta *trabe de ouro* fará a quen a conquira, non soamente inmensamente rico, senón tamén inmensamente poderoso, porque é a chave do Pasado, do Presente e do Porvenir. [619]

Cunqueiro coincide con Risco en interpretar de manera idealista la viga de oro como la cifra de todas las ciencias humanas y de todas las artes. En el artículo "Precisiones sobre la viga de oro", el mindoniense alude a "la imagen verbal de la viga"[620] de Risco, la única que desde la caída los hombres pueden desear y soñar:

> Los hombres encuentran ésta y no la verdadera, y es gracias a esto por lo que la Tierra todavía no se ha roto en mil pedazo y no han caído sobre ella los planetas. Pero en la imagen verbal están presentes las palabras verdaderas. Quien lograse aislarlas y componer con ellas la frase inicial, ese hombre sería el dueño del Cosmos.[621]

Reanudando con los relatos cunqueirianos, en el de "La sirena griega", su heroína Doña Teodora cobra protagonismo en relación más a la mitología clásica que a la popular. Los cuentos que propone Soto Arias, *La sirenita* de Andersen o *La reína del mar* de Carré Alvarellos,[622] arrojan escasa luz sobre el cuento cunqueiriano, que resulta una parodia de la mitología sirenil. Con su sorna habitual, Cunqueiro describe a una criatura triste, de duelo por la pérdida de un enamorado, que ruega al mago Merlín teñirle la cola de negro para poder así encerrarse en el monasterio sumergido en el lago de Lucerna (MER, 98). El autor llama nuestra atención sobre los atributos de estas anabolenas "que no es

---

[619] V. Risco. *A trabe de ouro…*, *op. cit.*, p. 65.
[620] Á. Cunqueiro. "Precisiones sobre la viga de oro", *op. cit.*, p. 156.
[621] Ibíd., pp. 156-157.
[622] M.ª R. Soto Arias. "Presencia do conto popular na narrativa cunqueiriana", *op. cit.*, p. 437.

fácil que […] pierdan el puteo" (MER, 98) y sobre "su canto misterioso" (MER, 100), haciendo memoria de que, en rigor, Doña Teodora proviene de una tradición de monstruos femeninos, seductoras y devoradoras de hombres, comparables a las Esfinges, a las Erinias, a las Keres y a las Harpías.[623] Las "ogresas marinas" de la famosa aventura de Ulises son aquí humanizadas y rescatadas irónicamente de la polvorienta *Odisea* como criaturas que pueden sucumbir al amor hasta ponerse "la cola de luto doble" (MER, 100) y entrar en ¡el convento de las sirenas castas y rezadoras!

En referencia a lo maravilloso de la primera parte, "Miranda" de *Merlín y familia*, falta hablar de los objetos mágicos que, en palabras de Soto Arias, "son de seu inclasificables: suponen o estado puro da imaxinación humana: dáse neste eido a máis absoluta disparidade. Todo vale".[624] Los primeros objetos maravillosos son "Los quitasoles y el quitatinieblas": estos, llamados "Sal-el-sol", "Mirabilia" y "Lucero" (MER, 26-27), han perdido sus poderes sobrenaturales, y Merlín suple a la carencia de magia de los paraguas arreglandoles las varillas y "diciendo no sé que letanías" (MER, 27). Müller López nos advierte que el paraguas "Sal-el-Sol", por su propiedad de trocar cualquier día en una jornada soleada, es una recontextualización paródica de "La capa de oro" de las leyendas celtas que podía ser requerida cualquier día lluvioso.[625] El siguiente objeto encantado es "El camino de Quita-Y-Pon" y nos remite a la función del traslado del héroe al reino lejano.[626] Aquí irónicamente sucede lo

---

[623] C. García Gual. *Diccionario de mitos*, *op. cit.*, pp. 249-252.
[624] M.ª R. Soto Arias. "Presencia do conto popular na narrativa cunqueiriana", *op. cit.*, p. 432. Cf. con V. Propp. *Las raíces históricas del cuento*, *op. cit.*, pp. 278-279.
[625] M. Á. Müller López. *Parodia de la literatura taumatúrgica en Álvaro Cunqueiro…*, *op. cit.*, p. 173.
[626] V. Propp. *Las raíces históricas del cuento*, *op. cit.*, pp. 295-296.

contrario, porque el camino mágico debería guiar hasta casa al ejército del emperador Michaelos que ha arrastrado toda su tropa hacia el otro mundo, el desierto del Farfistán, por cuestiones de falda (MER, 36). Cunqueiro acentúa aún más la trivialización del auxiliar mágico incrustando en lo maravilloso un detalle escatológico, que convierte el camino de Quitayeón en algo inservible, porque "se orinó, y ahora no se suelta más de cuatro o cinco leguas" (MER, 36). Por ende, el último objeto es un instrumento vaticinante, "El espejo del moro". Cunqueiro se burla de sus propiedades adivinatorias con la extravagancia de que el espejo prevé el futuro solamente un día a la semana, de sábado. Además, fiel a su estética culturalista y a su afán de elaborar un universo anacrónico y anatópico, el autor nos cuenta que el artilugio ha predicho la muerte de Ofelia "a Don Hamlete de Dinamarca" (MER, 85).

Resumiendo lo que hemos visto hasta ahora, podemos concluir que Álvaro Cunqueiro hace irrumpir lo extranatural en el mundo real y corriente sin que ni los personajes secundarios ni el lector implícito muestren el menor asombro al respecto. Por el contrario, resulta llamativo el exceso de pequeños y minuciosos detalles realistas, en ocasiones absurdos, con los que el autor describe y contextualiza los fenómenos sobrenaturales de las narraciones. La inmersión en los meandros de la cotidianidad responde a un claro principio paródico de transgresión y de ruptura de la atmósfera maravillosa ya que, a la postre, el mindoniense pretende confundir y poner patas arriba todos los cálculos del lector para llevarlo con él al mundo de la comicidad y del cachondeo. La constante alternancia humorística entre la modalidad de la fantasía y la mirada prosaica y anecdótica es preponderante en la primera parte de *Merlín y familia*, mientras que en la

segunda parte la realidad se ensancha respecto a lo maravilloso.

El desequilibrio de "Aquel camino era un viejo mendigo" se debe al traslado del narrador homodiegético Felipe del centro, de la fonda de Merlín a un lugar de paso en el camino de Santiago, el monasterio de Termar. En palabras de Pérez-Bustamente Mourier y Müller López, el desplazamiento y el cambio de oficio del paje del mago al de alguacil de los monjes cistercienses supone un deterioro de las relaciones con el ultramundo,[627] un debilitamiento que se acentúa también por la progresiva conversión de Felipe, de niño a adulto. Pues bien, el hecho extraordinario del cuento maravilloso que Cunqueiro mantiene es la presencia de entes sobrenaturales que precisan hacer el piadoso peregrinaje jacobeo para obtener la ayuda milagrosa de Santiago. En "El enano griego", un gnomo, con habito bernardo, emprende el santo viaje en busca del ratón de la princesa Macarena, que despistado se viene a Santiago y que, finalmente, se ahoga en el Miño (MER, 121-125). En "El paje de Aviñón", otro enano hace el camino para volver a ver a Anglor, una princesa trocada en agua de río (MER, 127-131). En "El hugonote de Riol", un clérigo pide la gracia para el descanso eterno del herético de Riol, cuya misteriosa mancha de sangre aparece cada año en la taberna francesa en la noche de San Bartolomé (MER, 133-138). Y en "El gallo de Portugal", se ruega la intervención del santo a fin de que Don Esmeraldino, vizconde de Ribeirinhas, recobre su figura humana tras la metamorfosis en el rey del corral (MER, 139-146). Si nos fijamos bien en esta segunda parte de *Merlín y familia* se produce un cambio de perspectiva: lo maravilloso de la cuentística popular deja de ser parodiado y la mirada lúdica se vierte sobre la

[627] A. S. Pérez-Bustamante Mourier. *Las siete vidas…*, *op. cit.*, p. 139. M. Á. Müller López. *Parodia de la literatura taumatúrgica en Álvaro Cunqueiro…*, *op. cit.*, p. 177.

realidad religiosa del camino jacobeo. Cunqueiro nivela los misterios católicos y su simbología con lo fantástico popular según un proceso de trivialización y degradación de lo sagrado: al santo se les ruegan milagros profanos (la vuelta a casa de una mascota, el éxtasis amoroso de la visión de una ondina, la bendición de la sangre de un hereje y la neutralización del proceso metamórfico de un conde fornicador) y los peregrinos son o gentes del ultramundo o devotos de este mundo, que piden la intervención del apóstol por sus seres queridos, que resultan ser criaturas extraordinarias. Müller López concuerda con esta interpretación dando muestra de ello, entre otros, en el comentario al relato del gallo luso: "Con el gallo fracasan tanto los exorcistas como los médicos y la peregrinación a Santiago, de nuevo la iglesia católica y sus prodigios maravillosos, son satirizados".[628]

[628] M. Á. Müller López. *Parodia de la literatura taumatúrgica en Álvaro Cunqueiro…*, *op. cit.*, p. 178.

4.2.4. La mirada humorística y metaliteraria de Cunqueiro sobre el *Roumant du Pet au Deable* y la novela de *Pablo y Virginia*

Empleando la técnica de la obra dentro de la obra, Álvaro Cunqueiro incrusta en los apéndices del *Merlín y familia*, primero, el *Roumant du pet au Deable* citado por François Villon (1431-¿1463?) en el poema LXXXVIII del *Testamento* (1461) y, luego, la novela de *Pablo y Virginia* (1788) de Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814). En el caso de "La novela de mosiú Tabarie", el hipotexto cunqueiriano se limita a la poesía del *pauvre escolier*, que el gallego transcribe como cita paratextual del relato:

> Je lui donne ma librairie,
> et le *Romman du Pet au Diable*,
> lequel maistre Gui Tabarie
> grossoya, qu'est hom veritable.
> Par cayers est soubz un table.
> Combien qu'il soit rudement faict,
> la matière es si très notable,
> qu'elle amende tout le meffaict (MER, 149).[629]

El original del *Roumant du pet au Deable* está literalmente vacío porque, en realidad, no se conoce la existencia del libro de Tabarie, amigo de Villon, bachiller en Artes como él, y que participa, junto al poeta francés, en el robo al Colegio de Navarra en 1456.[630] Cunqueiro rellena el hueco intertextual con una creación *ex profeso* y en clave humorística de una fuente de la cual conocemos sólo el título y la transforma en la "Novela del Pedo del

[629] Cunqueiro suele citar de memoria y esto acarrea en varios casos y como aquí sucede la variación del texto original. Cf. con el poema LXXXVIII de Villon: "Je lui done ma librarye/Et le *Roumant du Pet au Deable*,/Lequel maistre Guy Tabarye/Grossa –qui est homs veritable-./Par cayeulx est soubz un table;/Combien qu'il soit rudement fait,/La matiere est [si] tres notable/Qu'elle admende tout le meffait". En F. Villon. *El Legado y El Testamento*, *op. cit.*, p. 206.

[630] La hipótesis más probable es que Villon se refiera a un escrito sobre el monolito apodado "Pet-au-Diable" ubicado en una de las calles de Paris y que en una de sus fechorías y burlas él y sus compañeros deciden trasladar a las afueras de la ciudad. Ibíd., p. 374.

Diablo". La voz autorial que "cuenta lo principal de esta novela" (MER, 149) es Felipe de Amancia, que ha recibido dos entregas del texto de parte del Moro Alsir. A mi juicio, la construcción de la autoría del relato es un ejemplo de transducción literaria, porque cada pasaje conlleva cambios en la cadena de transmisión de mensajes: del membrete de una obra inexistente engastada en un poema de Villon se produce el lanzamiento de un escrito completamente nuevo, que con Alsir se transforma en el género del folletín, finalmente relatado o, mejor dicho, reinterpretado, por Felipe, al mismo tiempo, receptor y autor del fragmento. Haciendo nuestra las opiniones de Martin Roux,

> es como si esta novela derivada de la de Tabarie siguiera con autoría sin determinar. O más precisamente con doble o triple autoría: uno la inventa o la cuenta que alguien la inventó, otro la *desvitualiza* o la re-inventa, el tecero la copia o finge que la copia, etc. Técnica del engaste aplicada a la jerarquización de las voces narrativas, sirve de testamento literario a un 'señor Cunqueiro' que ha nacido en un Mondoñedo casi real simplemente ideado por el Yo-Origen.[631]

Hablando ahora del contenido, Cunqueiro da vida a cuento cómico, con una temática entre amorosa y fantástica. El protagonista es el demonio Cobillón, metamorfoseado en hermoso galán y en un seductor. Una piadosa viuda doña Florida quiere levantar una iglesia donde el aquelarre de las brujas de Osma, pero el diablo le convence de que se trata de un despropósito y hace que ella se enamore de él. El autor subvierte la tradicional figura del Luzbel, cuando Cobillón, en lugar de oler a azufre, se revela "un diablo muy fino, que estudiara de perfumista en Florencia de

[631] M. Roux. "Cuando juegan doble la novela y su autor: *Merlín e familia i outros contos* y su versión aumentada *Merlín y familia*. Proceso de configuración textual y constitución progresiva del significado", *op. cit.*

Italia" (MER, 150), que vive en París –lugar ecléctico por excelencia- y que huele a agua franchipana. La metamorfosis ocurre en el plano ascendente con la adición de detalles humanos y con la trivialización del personaje sobrenatural mediante elementos realistas y grotescos. Pensemos en la imagen bíblica e intelectual del demonio que tienta al hijo de Dios con los dominios de la tierra. Cobillón seduce a la dama con su bella figura y gentil talle, y esconde su origen demoníaco, el olor a azufre, emanando con una necesidad fisiológica proveniente del bajo vientre, una ventosidad, una irresistible esencia de perfume a nardo florido.

> Un gran y sonoro meteoro, que tal tamborileó en sus bragas ceñidas como redoble de parada. Y toda aquella cámara se llenó de un dulcísimo aroma de nardo florido (MER, 152).

En el segundo apéndice, "Pablo y Virginia", Álvaro Cunqueiro vuelve a criticar la visión sesgada de los realistas y la parcialidad de su producto literario, supuesto espejo de verosimilitud. El punto de partida es el distanciamiento irónico del autor que le permite manipular la ficción confundiéndola –y no solapándola como pretenden los realistas- con la realidad. Sobre la oscilación cervantina entre lo artificial y lo natural, Cunqueiro cincela diferentes niveles diegéticos donde priman la autorreferencialidad y la voluntad desintegradora del hipotexto de Saint-Pierre. Antes de pasar a explicar esta teoría es importante reconocer la deuda contraída con González Millán que califica "Pablo y Virginia" uno de los proyectos intertextuales y paródicos más complejos y mejor logrados de la narrativa española de postguerra, y según el cual

> en la cadena formada por los múltiples niveles diegéticos de este relato debe señalarse, además, el salto cualitativo representado por la tensión realidad/ficción, técnica que Cunqueiro aprende sin duda de Cervantes, y por la cual unos entes de ficción adquieren un estatuto real al distanciarse de otros personajes de ficción que son presentados como tales hijos de la imaginación.[632]

En "Pablo y Virginia", el narrador principal de *Merlín y familia*, Felipe de Amancia, cede la palabra a José del Cairo, receptor metatextual y, al mismo tiempo, narrador de segundo grado de la novela francesa: esta la ha escuchado de su esposa, doña Martina y, ahora, se la cuenta a Felipe porque su mujer se niega a hacerlo. La negativa de la condesita de Belvís se debe a su incapacidad quijotesca de distinguir entre la realidad y la ficción: ella no quiere que Felipe corte dos sauces llorones apodados Pablo y Virginia, porque en las desgracias de la pareja primordial halla consuelo a las suyas (MER, 156), y para más, rechaza contarle al antiguo paje de Merlín la famosa historia por miedo "que con la memoria de aquellos dolores se le retirase la leche, que andaba amamantando al Leonardín" (MER, 157). El continuo desplazamiento de autoría, la tortuosa cadena de transmisión receptiva hasta llegar al original de Saint-Pierre que, de manera similar, se cita bajo el prisma de la recepción literaria ["fue moda en París leer una novela titulada *Pablo y Virginia*, que la escribió uno que me suena que fuese clérigo tonsurado, llamado don Bernardino de Saint-Pierre. El algaribo Elimas, en uno de sus viajes, se la vendió a las niñas de Belvís" (MER, 155)] unidos a la oscilación en la mente de doña Martina entre lo que es real y lo que no lo es resultan ser una metáfora de la permanente parabásis del artista, un

---

[632] X. González Millán. "*Paul et Virginie*/ 'Pablo y Virginia': la manipulación paródica de la intertextualidad en *Merlín y familia*". *Bulletin Hispanique* XCI: 2 (1989), p. 452.

ejemplo de ironía abierta y de sus objetivos de quebrantar los postulados y las técnicas rigurosas de los realistas. Cunqueiro insiste en los canales de la recepción, que subjetivan el material, y nos devuelve, para mayor contraste con los códigos de unidad y perfección de la literatura seria, una versión desintegrada, trivializada por el último eslabón de la cadena comunicativa que aquí, a la inversa, es el acto de enunciación de una voz narrativa inculta y popular, la de José del Cairo:

> José del Cairo me abrevió la historia de Pablo y Virginia, pidiéndome perdón por las faltas, que era la primera vez que contaba una historia literata (MER, 157).

Al desgranar parte del proceso creativo, Cunqueiro hace una evaluación de cuño romántico del relativismo de la forma a despecho del contenido. Con todo, el autor no deja que el artefacto se empañe de ironía nihilista, por lo menos, no ocurre así en sus primeros ejemplos de novela autoconsciente. Como sabemos, el gallego se empapa también de la comicidad intrascendente de los movimientos de las Vanguardias, y aquí nos presenta una parodia destructiva de la modalidad tradicional del subgénero narrativo prerromántico de la pastoral exótica, a la que *Pablo y Virginia* pertenece.[633]

En Saint-Pierre, en un lugar utópico alejado de la sociedad, en la Isla de Francia, hay una pequeña sociedad formada por dos mujeres, los respectivos hijos Pablo y Virginia y dos esclavos. Viven en paz con la naturaleza, entregados a los trabajos manuales, al amor, ya que "su recíproco cariño y el de sus madres ocupaban toda la actividad de sus almas",[634] a los placeres puros y

[633] Cf. con B. de Saint-Pierre. *Pablo y Virginia*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 22.
[634] B. de Saint-Pierre. *Pablo y Virginia*, *op. cit.*, p. 64.

sencillos, con la única aspiración de hacer el bien. El vivir según la virtud y la naturaleza se corrompe por la posibilidad de heredar una fortuna, que lleva a la consecuente separación de los enamorados y al trágico final con el naufragio de la gamela que llevaría a Virginia, tras la expulsión del paraíso perdido, a regresar a la isla de Francia.

En Cunqueiro, Pablo sueña con hallar el mismo lugar paradisíaco, "finando el viaje siempre encontraba un país inocente, en el que hablaban los animales, no había ni tuyo ni mío, la más hermosa de las muchachas se enamoraba a primera vista del extranjero recién llegado, y a la puerta de cada casa había un árbol que daba pan y otro que daba vino" (MER, 158), pero, como veremos, al llegar allí todo será diferente. Aquí, el autor está reformulando el mito de la *Aurea Aetas* clásica donde los hombres son felices, viven en la abundancia sin atisbo de progreso, porque todo lo da espontáneamente la tierra, y no deben preocuparse ni de trabajar ni de repartirse las propiedades: todas las cosas son comunes, no hay ni avaricia ni guerra, sólo amistad y concordia. Ángel Gómez Moreno y Teresa Jiménez Calvente nos recuerdan que en el concepto de la Edad de Oro radica la esperanza de "recuperar un tiempo perdido y anhelado en que el hombre vivía eternamente, en que no existía el dolor, era innecesario trabajar para ganar el sustento diario, y hasta había paz y concierto entre los animales".[635] El mito aparece por primera vez en *Los trabajos y los días*, 109 y ss. de Hesíodo (VIII a. d. C.), que presenta cinco razas humanas correspondientes a la de Edad de Oro, la Edad de Plata, la Edad de Bronce, la Edad de los Héroes y la Edad del Hierro. Con Virgilio (70 a. d. C.- 19 a. d. C.), en su *Bucólica*, IV, y en *Eneida*, VI, 792, se transforman en dos

[635] Á. Gómez Moreno y T. Jiménez Calvente. "Entre edenismo y *aemulatio* clásica: el mito de la Edad de Oro en la España de los Reyes Católicos". *Silva* I (2002), p. 127.

edades: la Edad de Oro o tiempo de Jano, de Saturnio y del Lacio (*aurea saecula*), y la otra Edad, la del presente y la de Júpiter, donde los hombres recuerdan con nostalgia el tiempo paradisíaco de sus antepasados. Otro poeta latino Quinto Horacio Flaco (65 a. d. C.-8 a. d. C) enriquece este tópico literario con un nuevo tema, el del *Beatus ille* y de la sencilla felicidad del campesino, alejado de los negocios de la urbe: *Beatus ille, qui procul negotiis,/ut prisca gens mortalium/paterna rura bubus exercet suis* ("Feliz aquel que, sin negocio alguno, como los hombres de antaño/los campos paternos con su yunta labra") (*Epodos*, II-1-3). Por último, es muy conocido el discurso de Don Quijote a los cabreros en el cual Miguel de Cervantes conjuga todos los elementos de la *Aura Aetas*: "Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de *tuyo* y *mío*" (*Q*, I-ix, 97).

En el relato cunqueiriano, Pablo zarpa de Francia y "aconteció que a los cuarenta y dos días de navegación, estando Pablo poniendo a secar sus medias en lo más alto de un palo, le vino a las narices el perfume lejano de una tierra, que era ni más ni menos que el aroma que él, en sus imaginaciones, le regalaba al país inocente" (MER, 159). Aquí, el autor rompe el tono lírico y paradisíaco de la narración incrustando un detalle prosaico y realista, los calcetines que Pablo está poniendo a secar sobre el mástil. El contraste resulta aún más cómico si a la reminiscencia de Saint-Pierre sumamos la versión *Virginia y Pablo* (1883) de Auguste Villiers de l'Isle-Adam. La sombra del cuento simbolista está presente en la adaptación del mindoniense, que insiste en el perfume que atrae al protagonista hacia

el sueño feliz de la Edad de Oro y en el aroma del país dorado como alimento. De manera similar, Villiers compara la gota de un precioso frasco de perfume al recuerdo del Paraíso Perdido: "Escondido en lo más profundo de vuestro corazón, tras el paso de los años, un recuerdo así es como una gota de esencia del Oriente encerrada en un precioso frasco. Esta gota de perfume es tan potente que, si se lanzase el frasco en vuestra tumba, su aroma, vagamente inmortal duraría más que vuestro polvo".[636]

El autor describe los días felices y utópicos de los amantes según la tradición de los géneros humorísticos y carnavalescos. Pablo naufraga en la tierra prometida, más allá de Guinea, y la primera persona que encuentra es Virginia. En el exordio del encuentro, el gallego emplea un lenguaje poético y sublime ["Pablo ya estaba, la verdad sea dicha, enamorado antes de llegar, porque traía los amores en los sueños" (MER, 160)], pero, acto seguido, el autor especifica que dada la inocencia del lugar "la Virginia estaba desnuda de todo, y todo lo lindo a la vista" (MER, 160), y eso da licencia a Pablo "para hacer aguas menores" (MER, 161), sin ocultarlo. El artículo delante del nombre propio, la desviación de la atención hacia el aspecto corporal de la joven, que está en cueros, y el elemento escatológico hacen añicos la visión idílica y pura del amor que Cunqueiro nos planta al principio. La escena se vulgariza y es arrastrada hacia la plaza pública, donde la seriedad se regenera según el principio de muerte y renovación para adquirir finalmente un aspecto de fertilidad, abundancia y comicidad desaforada. Otro ejemplo de contraste humorístico es el efecto que la novela produce en el público. Felipe nos cuenta que en la condesita de Belvís el proyecto fallido de la felicidad de los amantes

[636] A. Villiers de l'Isle-Adam. *Cuentos crueles*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 161.

es devastador, pero en la versión de José del Cairo los sentimientos de los lectores parisinos cambian radicalmente porque la historia es más picante y menos trascendental que la de Saint-Pierre. En Cunqueiro, en lugar de ser un modelo de virtud la obrita incita a la natural inocencia y al amor libre: "el más del mal que hizo la novela de Pablo y Virginia en París, era que si los hombres en el soñar despiertos y en despeinarse de inquietud imitaban a Pablo, las mujeres andaban imitando a Virginia y se hicieron así fáciles en desnudarse" (MER, 160).

En la versión del gallego, la corrupción de la pareja inocente y la quiebra violenta de la felicidad y del bucolismo no se producen por la inserción del elemento económico, sino porque al rey de la isla le ha nacido una hija negra y piensa que amancebándola con Pablo le pueda nacer "un niño a listas blancas y negras, y en las historias estaba que tuviera el rey un abuelo colorado" (MER, 162). A partir de la ruptura irónica del ambiente de la novela pastoril, el relato de "Pablo y Virginia" se trueca en una aventura al estilo bizantino, aunque con final triste como sucede en el género de la novela sentimental. Tanto Virginia como Pablo son raptados por unos vendedores de esclavos, viajan constantemente, cambian de dueños numerosas veces, se casan otras tantas veces hasta, por ende, volverse a encontrar en el lecho de muerte de ella. Veamos el reconocimiento de los amantes tras mil y unos lances que ponen a dura prueba su amor:

> Reconociéronse los amadores, […] y se dijeron las ternezas del mundo y se perdonaron la peripecia, y Pablo le puso de presente a Virginia lo forzado que fuese a la cama de la negra real […] no habiendo puesto él voluntad ninguna de amor, y nada más que el trabajo de hacerlo (MER, 163).

Cunqueiro parodia los tópicos del amor cortés: el gallego rompe el tono lírico y apasionado del encuentro de los dos amantes con el empleo de un lenguaje prosaico que convierte el último estado de la pasión amorosa, el *factum*, en una acción rutinaria y vulgar. Un caballero cortés nunca hablaría de esta forma, tal vez se referiría a una pasión repentina, incontrolable que no pudo extinguir.

4.3. *LAS CRÓNICAS DEL SOCHANTRE*

4.3.1. Estructura del relato: el pastiche de géneros y la obra dentro de la obra

La estructura del relato de *Las Crónicas del Sochantre* marca un hito en la producción de Álvaro Cunqueiro. *Flores del años mil y pico de ave* son una colección antológica de cuentos juveniles; *Merlín y familia* presenta una serie de capítulos, cada cual se compone de relatos contiguos y yuxtapuestos según los narradores primarios o secundarios. La segunda novela del autor despliega ante nuestros ojos una estructura más heterogénea y más elaborada, sacando a colación su punto de vista estético y la pasión por el teatro.

Para Álvaro Cunqueiro, un texto se construye con otros textos. Readapta obras hipercodificadas del canon universal y las actualiza con su propia libérrima e inagotable fantasía. Los títulos y los personajes mitológicos y leyendarios confirman la semántica metaliteraria. La técnica metaficcional no se limita al contenido diegético, incluye la organización estructural del mismo. La estructura del relato no es convencional como la literatura decimonónica; la crítica difícilmente le atribuye el apodo de "novela", porque es una forma abierta que parece fragmentaria.[637] Veamos el índice de la recreación castellana de *Las Crónicas* (1959):

[637] *Vid*. p. 153.

Bretaña.

Primera Parte. La hueste viene por el Sochantre.
Charles Anne Guenolé Mathieu de Crozon (I, II, III, IV).

Segunda Parte. Las historias (I, II, III, IV, V, VI, VII).

Tercera Parte. Viajes y aventuras.
La salida de Saint-Efflam-la-Terre (I, II, III).
Romeo y Julieta, famosos enamorados (IV).

Final.

Apéndices.
Apéndice primero. *Dramatis personae*.
Apéndice segundo. Noticia de Ismael Florito.

Epílogo para bretones.

El preámbulo introduce la coordenada espacial: "Bretaña", al igual que "Miranda" de *Merlín y familia*; luego, una subdivisión numerada en tres partes, es decir, la tripartición dramática clásica de comienzo, desenlace y fin. Sin embargo, el autor nos sorprende al incrustar, en la tercera parte, una pieza teatral de William Shakespeare, titulada "Romeo y Julieta, famosos enamorados". Le suceden un final, unos apéndices y un epílogo. El primer apéndice es el reparto dramático de la obra, el segundo incorpora otro relato acerca del diablo Ismael Florito. El "Epílogo para Bretones" clausura la novela, y se relaciona con el prologo "Bretaña" creando así una composición anular al igual que en *Merlín*. Esta estructura circular no aparece en la versión gallega de *As cronicas do Sochantre* (1956), en la que Cunqueiro omite el compendio final sobre la Armórica y René de Chateaubriand, Auguste Villiers de L'Isle-Adam, Charles le Goffic y Ernest Renan, debido a la

familiaridad de los gallegos con sus orígenes celtas y con la tradición literaria común a los pueblos atlánticos.[638]

Lo más destacable del índice en castellano es el carácter misceláneo de los géneros empleados y la técnica de las cajas chinas. El contenido de las historias de *Las crónicas* se desarrolla a través del cuento tradicional en prosa, como se ven en las tres primeras partes, donde hay una historia principal, marco de otras historias. El apéndice nos recuerda el género ensayístico, mientras que la tragedia shakesperiana y el *dramatis personae* corresponden al género teatral. Además, hay que subrayar el engarce del drama de Romeo y Julieta en la forma narrativa de la tercera parte, "Viajes y aventuras".

La heterogeneidad de las modalidades discursivas empleadas por Cunqueiro disgrega la estructura del relato en sentido tradicional. Esta descomposición y el pastiche de géneros remiten a la literatura de la comicidad y del carnaval cultivada por los movimientos de las Vanguardias, de los cuales nuestro autor es heredero.[639] En efecto, la fragmentación de la obra no es una yuxtaposición de piezas y géneros a medida que iba surgiendo la obra. La estructura sigue la tendencia de los géneros humorísticos, siendo una clara muestra de la estética cunqueiriana, o sea, de la

---

[638] El índice de *As crónicas do Sochantre* se diferencia de la versión posterior en castellano sólo por lo que se refiere a la supresión del epílogo, a la entrada en el índice de la dedicatoria a Francisco Fernández del Riego y a la omisión de la subdivisión en apartados señalados con números romanos. El índice de la versión gallega es el siguiente:

Adicatoria
Bretaña é unha terra
Charles Anne Guenolé
Parte primeira: A Carroza
Parte segunda: As Historias
Parte tercera: Os viaxes
Romeo e Xulieta, famosos namorados
Final
Apéndices
I. - *Dramatis personae*
II. - Noticias de Ismael Florito

[639] *Vid*. pp. 80-82.

concepción de una estructura textual abierta y antiartística, en continua expansión y evolución. La elección cunqueiriana expresa, a todas luces, una modalidad paródica y crítica, cuyo blanco es la novela realista.

4.3.2. Cuadro de Bretaña

As crónicas do Sochantre, publicadas por la editorial Galaxia en 1956 y, con el título de *Las crónicas del Sochantre* por Alfredo Herrero Romero en 1959, concluye el ciclo bretón de Álvaro Cunqueiro:

> O próprio autor chamava o seu "ciclo bretom". Som *Merlín y familia*, *El caballero, la muerte y el Diablo*, e *As crónicas do Sochantre*.[640]

A partir de *Las mocedades de Ulises*, el autor cambia de sujeto meta-literario y ahonda, como veremos, en la tradición greco-latina, árabe, renacentista, y sólo en los últimos productos novelísticos vuelve a la temática gallega con unos retratos etnográficos fantásticos y con unas descripciones paisajísticas y enogastronómicas.

Las crónicas del Sochantre, según el prólogo "Bretaña" y el "Epílogo para Bretones", están ambientada en el Finisterre francés, en aquella tierra atlántica tan parecida al reino de Galicia y colonizada, en su día, por los celtas. El autor reconoce afinidades espirituales entre los pueblos irlandés, bretón y galaico. Entre Bretaña y Galicia hay muchos parecidos: ambos son países costeros y agrícolas, poblados de bosques milenarios y mágicos, arropados por la bruma, sacudidos por los vientos fríos de

[640] C. C. Morán Fraga. *O mundo narrativo de Álvaro Cunqueiro*. A Coruña: Associaçom Galega da Língua, 1990, p. 71.

la marina, envueltos en una atmósfera melancólica e impalpable. Los dos hacen gala de sus orígenes celtas, de las creencias mágico-religiosas en el ultrasensible, en la ultratumba, y en conservar con ahínco la fe católica.

Cunqueiro escribe *Las crónicas* sin viajar al Finisterre francés: "El campo y las ciudades, los ríos y los vados, los caminos y las ruinas, los he pintado del natural de la tierra mía, Galicia, siendo ambos, el bretón y el galaico, […] parejos en flora y fauna, y provincias vagamente lejanas" (SOCH, 185); y respecto a la mentalidad de las dos regiones cree que "para un gallego, las historias bretonas de fantasmas, brujas, mendigos, santos y héroes, tienen el sabor de lo suyo propio" (SOCH, 188).

La fascinación por Bretaña del mindoniense se amplía a las leyendas artúricas, a Brocelandia, lugar donde Merlín queda atrapado por las artimañas de Viviana, y al antiguo nombre de Mondoñedo, Bretonia. A la hora de escribir el texto influyen sobre el autor las numerosas lecturas de crónicas como la *Historia genealógica de las diferentes casas de Bretaña*, la *Historia genealógica y heráldica de los Pares de Francia, de los grandes dignatarios de la Corona*, fuentes tomadas del conde François-René de Chateaubriand (1768-1848). Evidente es también la intertextualidad con *Estudios históricos* (1831) y *Memorias de ultratumba* (1848) siempre de Chateaubriand, con *Poésie des races celtiques* (1854) y *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* (1882) de Ernest Renan (1823-1892), con los *Cuentos crueles* (1883) de Auguste Villiers de L'Isle-Adam (1838-1889), con *L'Ame bretonne* (1902-1922) de Charles le Goffic (1863-1932), y con *An Ankou. La Légende de la mort chez les Bretons armoricains* (1893) de Anatole Le Braz (1859-1926). A este respecto afirma el autor:

> Quisiera que se viera en estas páginas el amor que le he ido tomando a Bretaña a lo largo de variadas y ocasionales lecturas: Chateaubriand, Renan, Villiers de L'Isle-Adam, Le Goffic, etc. Finalmente, yo digo de Bretaña aquello que Tertuliano cristiano decía de Séneca: *Saepe noster* (SOCH, 188).

Estos escritores dedican parte de la producción al folclore, en consonancia con las tendencias primitivistas y regionalistas del Romanticismo y del Modernismo. La mayoría son folcloristas, con la excepción del romántico Chateaubriand y del simbolista Villiers.

En el prólogo a *Las crónicas*, Álvaro Cunqueiro ilustra, en pocas palabras, el alma del Finisterre galo. Próxima al paisaje natural gallego, la Baja Bretaña es, según la descripción de Villiers, una región solitaria y triste, nostálgica por la bruma, las lluvias y los fríos vientos atlánticos; mientras que el interior lo marcan los caminos y "las viejas cruces de piedra […] que se alzan en ese cantón de Bretaña, aquellas en las que se posan los funestos pájaros escapados del bosque de los Agonizantes".[641] La presencia de este autor es confirmada por el propio Cunqueiro cuando dice: "allí la gente no va por lo que se dice de los fantasmas de los Villiers de L'Isle-Adam" (SOCH, 62).

Otro monumento muy característico del paisaje es el calvario: "La imagen última que de Bretaña uno conserva es la de una vieja encendiendo los candiles de hierro de un Calvario de piedra" (SOCH, 7). Son monumentos votivos erigidos al lado del cementerio o de la iglesia, formados por un soporte con arcos y un pequeño altar entre columnas, bajo relieves laterales y unas estatuas sobre la plataforma central.[642] Una de las fuentes principales de *Las crónicas*

---

[641] A. Villiers de L'Isle-Adam. *Cuentos crueles*, *op. cit.*, p. 289.
[642] P. Gruyer. "Les calvaires bretons". (Ed.) Anatole le Braz. *La Bretagne*. Paris: H. Laurens, 1948, pp. 221-222.

es Chateaubriand, citado también en varios pasajes de la obra cunqueiriana (SOCH, 48, 185, 186). El conde dedica los primeros libros de sus memorias autobiográficas al origen noble de su linaje, y se detiene en el pasaje ("el camino de posta de Saint-Sevan, el cementerio nuevo, un calvario y unos molinos sobres unos cerros")[643] y en la historia popular y política del país de Bretaña. Las mismas ciudades de la infancia de Chateaubriand las volvemos a encontrar en *Las Crónicas*. Sólo en el prólogo, el autor emplea los topónimos de Rennes, Dinan, Combourg, Caradeuc, pero también Sain-Malo, Brest, Dorne, Crozon y muchas otras localidades.

Cunqueiro no olvida mencionar el pasado de los bretones, "los sonoros celtas" (SOCH, 8), que conversan acerca de sus orígenes, de las batallas navales, de las guerras para el ducado y de los pleitos de los nobles. Renan elogia la misma raza celta, la pureza de sangre, la inviolabilidad de carácter, el individualismo, la lucha por conservar la independencia y las tradiciones.[644] Y Villiers presenta a sus antepasados con orgullo: "Yo desciendo -me dijo-yo, el último Gael, de una familia de Celtas, duros como nuestras rocas. Pertenezco a esa raza de marinos, ilustre flor del Amor, origen de singulares guerreros, cuyas brillantes acciones figuran entre las joyas de la Historia".[645]

Por último, en el prólogo, domina el tema de la muerte, unido al fuerte catolicismo de la región atlántica. Según Le Braz, Bretaña es el país de los muertos, propicio a la evocación de la ultratumba; allí se erigen numerosos monumentos funerarios, los Dolmen, prestigiosas necrópolis; antiguamente ninguna iglesia estaba desprovista de

---

[643] F. de Chateaubriand. *Memorias de ultratumba*. Barcelona: El Acantilado, 2004, vol. I, p. 33.
[644] E. Renan. "Psychologie de la race celtique" (Ed.) Anatole le Braz. *La Bretagne*, *op. cit.*, pp. 146-149.
[645] A. Villiers de L'Isle-Adam. *Cuentos crueles*, *op. cit.*, p. 357.

osario.[646] En la mentalidad bretona, los difuntos conviven con los vivos: ambos pueblan los caminos. Cunqueiro confirma esta creencia cuando dice: "Es tierra muy viciosa de caminos, puesto que en ella, amén de la gente natural del sobremundo, andan fáciles y vigilantes pasajeros, gentes de las soterradas alamedas, finados vespertinos, fantasmas, huestes caballeras, ánimas redimiéndose de penas" (SOCH, 7). Los pensamientos sobre la muerte y lo sobrenatural vertebran la cultura de Galicia y de la Armórica. En la mentalidad popular de estas regiones atlánticas, lo maravilloso primitivo se ancla a la religión católica; de hecho, en *Las crónicas* podemos leer que "la vieja se santigua y reza un Padrenuestro por el alma del difunto señor vizconde de Klöemel, que acaba de cruzar a caballo" (SOCH, 7).

En las últimas líneas, Cunqueiro presenta a la verdadera protagonista de su novela:

> Por los caminos de Bretaña va la danza macabra empujando vientos… (SOCH, 8).

L'Ancou de las canciones bretonas, que va inexorable e invisible por los caminos del mundo, coincide, en el imaginario del autor, con la Santa Compaña gallega, procesión de almas en pena guiada por una persona viva, que recorre los caminos por la noche llevando una luz en su mano. Según la leyenda, las personas que encuentren la estadía deben reproducir la forma de la cruz con los dedos o con los brazos para evitar que los incorporen en la procesión.[647]

---

[646] A. le Braz. "La Bretagne pays de la mort" (Ed.) Anatole Le Braz. *La Bretagne*, *op. cit.*, pp. 176-178.
[647] E. Pardo Bazán. *Los Pazos de Ulloa*. Madrid: Cátedra, 2001, p. 302.

4.4.2. Primera parte: "La hueste viene por el Sochantre"

4.4.2.1. La parodia de los linajes

En la loa a la primera parte, Cunqueiro presenta a Charles Anne Guenolé Mathieu de Crozon, Sochantre -director de coro en los oficios divinos- de Pontivy, nacido el día de San Cosme, "del año mil setecientos setenta y dos, en la villa de Josselin, en la dulce ribera del río Oust, en Bretaña de Francia" (SOCH, 11). El árbol genealógico del Sochantre pone patas arriba los ilustres linajes de Bretaña, que el autor ha aprendido en las memorias de Chateaubriand, en las "cartas ejecutorias de las nobles familias" (SOCH, 185), en los diccionarios genealógicos y heráldicos de la península armórica, que he citado en la sección anterior. El ejemplo más cercano es la noble descendencia de los ilustres barones de Chateaubriand, emparentados con las casas reales de Francia y de España, e incluso en su genealogía cabe un vasallo de la corte artúrica. De la unión entre un vástago de la ilustre estirpe de los Chateaubriand y una mujer noble y culta nace François René, cuya inteligencia y memoria sobresalen desde la infancia, tanto en el colegio como en la sucesiva vida militar, política y literaria.

Cunqueiro parodia los distintivos de los linajes bretones. El padre pregona con un pañuelo verde las visitas del Rey en Rennes, único contacto paterno con la nobleza. Los famosos pleitos bretones por los títulos y los terrenos quedan rebajados a un nivel popular cuando la madre, proveniente de una familia de magistrados, muere por tomar en exceso aguardiente con quina. El autor trivializa las armas del ducado, porque la superintendente de la casa de Crozon preparaba "la carne enrollada en dos trozos, semejando un cañón con sus ruedas" (SOCH, 12). De esta

manera carnavalesca, la cocinera de los Crozon sublima su frustrado deseo de alistarse en la Artillería Real. Aquí, lo militar que coincide con la nobleza, el orden, la autoridad contrasta con los elementos de la mesa; además, las balas del cañón le sirven para machacar el pulpo y para otros usos prosaicos y lejanos al uso habitual de los instrumentos de la guerra. Como siempre, Cunqueiro conjuga lo áulico y lo trivial, llevándolo al terreno de los géneros paródico-transformistas.

La educación de Charles Anne no está exenta de contradicciones con la tradición, en especial, con la instrucción *ad usum delphini* de las familias aristocráticas armóricas. La cocinera es la encargada de la formación militar del Sochantre: le cría con legumbres y tocino, le hace aprender a tocar el bombardino y a danzar los bailes armóricos, mientras que el aprendizaje de la elocuencia se limita a unos latines. Cunqueiro recoge los puntos salientes de las fuentes y los pone patas arriba, mirándolos desde la otra orilla, la cómica, la carnavalesca, la popular, que busca invertir el orden natural de las cosas y de los valores de la literatura seria.

4.4.2.2. La manipulación del recurso cervantino del manuscrito encontrado (el *autor implícito* y el *lector implícito*)

Para relatar las historias del Sochantre de Pontivy, Álvaro Cunqueiro emplea el recurso cervantino del manuscrito encontrado. Introduce en la diégesis una fuente documental hallada en casa de Madame Clementina Marot y escrita por el mismo protagonista. El narrador se sirve de las libretas con tapas de piel de conejo y transcribe lo

que allí está escrito: las aventuras de Charles Anne, el bombardino, entre 1793 y 1797.

> Fue en casa de madame Clementina donde se hallaron las libretas con tapas de piel de conejo que me sirven ahora para escribir estas crónicas, tomando lo más de lo que en ellas estaba apuntado; en estas crónicas van puntualmente relatadas las aventuras que corrió Charles Anne desde el año mil setecientos noventa y tres a mil setecientos noventa y siete (SOCH, 14).[648]

Sobre este recurso planea la sombra guevariana y cervantina. En las cartas XXX-XXXIV de las *Epístolas familiares* (1539-1541), Fray Antonio de Guevara (1480-1545) se proclama orgullosamente intérprete y, por tanto, redactor-comentarista de la correspondencia de Marco Aurelio, Plutarco y Trajano.[649] Este camuflaje del autor extradiegético en narrador, que en ocasiones se aleja de la perspectiva de este para que tome la palabra el autor ficcionalizado, es un recurso que Miguel de Cervantes (1547-1612) integra, como vamos a ver de inmediato, en el *Quijote* y del cual Cunquerio es deudor. Xoán González Millán nos confirma que "Cunqueiro, en consonancia con los más innovadores escritores de este siglo, y arrancando de una tradición, la cervantina, común a todos ellos, configura cada uno de sus textos narrativos como espacios de reflexión sobre la constitución de la discursividad narrativa misma, dentro de un marco diacrónico de distribución formal".[650]

Cervantes es un maestro en emplear el artificio barroco de la obra dentro de la obra, plasmada sobre la maquinaria teatral del siglo áureo; esta poseía mil y un artilugios

---

[648] Lo subrayado es mío.
[649] A. de Guevara. *Libro primero…*, *op. cit.*, pp. 350-375.
[650] X. González Millán. "Álvaro Cunqueiro y la subversión del discurso narrativo". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* XIV: 2 (1990), p. 363.

escondidos en la escena para sorprender al auditorio, para complicar el desarrollo de la acción y, finalmente, para resolverlo. En este procedimiento por encajes se introducen las voces del autor y del lector en la diégesis, inaugurando así, en palabras de Francisco Javier Rodríguez Pequeño, un "*Arte nuevo de hacer novelas*".[651]

En el capítulo IX de la I parte del *Quijote* aparecen un manuscrito árabe escrito por Cide Hamete Benengeli y, más adelante, otros cartapacios y el mismo manuscrito traducido por el narrador al castellano. Estos papeles, en sus varias versiones, se convierten en la fuente principal de las aventuras del hidalgo, la "Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benegeli, historiador arábigo" (*Q*, I-ix, 86). Tomando en préstamo, de nuevo, las palabras de Rodríguez Pequeño, podemos decir que la obra maestra cervantina es, sin lugar a dudas, una novela polifónica, donde las múltiples voces textuales se solapan, amén del guiño irónico al punto de vista autobiográfico de la picaresca.

> Frente a la voz única y subjetiva de la picaresca, *Cervantes plantea una novela polifónica*, con un gran número de voces, que además pertenecen a distinos planos de la narración: al menos los tres citados antes, el histórico, el mimético y el no mimético o fabuloso más los que se presentan dentro de los dos primeros planos: la voz de Cervantes, la del narrador primero, el sabio encantador imaginado por Don Quijote, el traductor, Cide Hamete, los rumores o los supuestos historiadores o cronistas no identificados, y cada uno de los personajes, de los cuales, a su vez, algunos se convierten en narradores de otras historias con otras voces. Y a todo esto, por supuesto, en la segunda parte tenemos que añadir la voz de Avellaneda (o Pasamonte), que no es poco importante.[652]

---

[651] F. J. Rodríguez Pequeño. "*Don Quijote de la Mancha* o el arte nuevo de hacer novelas". *Edad de Oro* XXV (2006), p. 512.
[652] Ibíd., p. 510.

En efecto, Cunqueiro y Cervantes cuestionan el narrador como fuente de información. Es preciso reconocer que el portavoz del autor en la novela se desdobla en copista y comentarista de lo leído en el manuscrito, sea el de Cide Hamete o el de Charles Anne. Como hemos visto, en Cunqueiro, las palabras de este narrador-historiador aparecen al principio ["me sirven ahora" (SOCH, 14)]. Este participa en la creación de la historia: los adjetivos, los juicios, los comentarios lo ponen de manifiesto. Evidente es la manipulación de los niveles de incertidumbre y miedo del Sochantre frente a la aparición de unos seres fantásticos. En el apartado siguiente veremos de qué manera la máscara autorial interviene para conseguir que tanto el protagonista como el lector compartan los mismos sentimientos de miedo y vacilación frente a lo desconocido. La modalidad de este narrador-transcriptor, cuya intención es alterar el punto de vista del material original, en mi opinión, se confunde con la voz del *autor implícito*, elaborada por Whayne C. Booth en *La retórica de la ficción* (1961),[653] adelantándonos así la estructura narrativa abierta de *Un hombre que se parecía a Orestes*, donde el *lector implícito* está llamado a opinar sobre el relato y, en cierta medida, a elaborarlo él mismo. Antonio Garrido Domínguez nos explica que este segundo "yo" del autor, inconfundible con el escritor de carne y hueso, es el artífice de

> una realidad intratextual […] elaborada por el lector a través del proceso de lectura, que puede entrar en abierta contradicción con el narrador. Es un hecho especialmente evidente cuando el narrador levanta sospechas sobre su sinceridad o verdadero conocimiento de los hechos que relata. Lo importante es que el *autor implícito* sienta las bases, las normas –según Booth, de carácter moral-

[653] Véase W. C. Booth. *La retórica de la ficción*. Barcelona: Bosch, 1974, p. 143.

> que rigen el funcionamiento del relato y, consiguientemente, su interpretación.[654]

La ficcionalización textual del autor, que ruega la atención y cierta interpretación del lector, la vemos, lisa y llanamente, en Cervantes cuando el "segundo autor" se atribuye una función activa en el relato ensanchando el plano diegético del historiador Cide Hamete Benengeli, para introducir información adicional al manuscrito.[655] Entre los numerosos juicios de valor y los comentarios del autor implícito cervantino está la siguiente *captatio benevolentiae*: "El cual autor no pide a los que la leyeren, en premio del inmenso trabajo que le costó inquirir y buscar todos los archivos manchegos para sacarla a luz, sino que le den el mismo crédito que suelen dar los discretos a los libros de caballería…" (*Q*, I-lii, 529).[656]

Dados los ejemplos anteriores de la manipulación cervantina y cunqueiriana del útil del manuscrito encontrado y de las voces textuales podemos elaborar una reflexión sobre la discursividad narrativa misma, o sea, sobre el concepto de mimesis, de "historia".[657] Para Cervantes, el viejo recurso a la fuente documental es una denuncia del abuso que de esta hacen los libros de caballería[658] y es un guiño irónico a la

---

[654] A. Garrido Domínguez. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1996, p. 116.
[655] Cf. con las opiniones de F. Ayala. *Reflexiones sobre la estructura narrativa*. Madrid: Taurus, 1970, pp. 22-29.
[656] Cf. con el comentario de Rodríguez Pequeño: "En el mismo lugar, se muestra también adelantado en su actitud relativista y en la libertad que concede a todo el mundo, a sus personajes, a él mismo y al lector, a quien no olvida en ningún momento pues sabe que leerá, interpretará y juzgará su obra y por ello hay continuas alusiones a él, en un firme propósito de captar su benevolencia y llegar a sus sentimientos para que la juzgue al menos sin prejuicios, a la vez que le da la última palabra en lo que respecta a su interpretación". En F. J. Rodríguez Pequeño. "*Don Quijote de la Mancha* o el arte nuevo de hacer novelas", *op. cit.*, p. 151.
[657] Véase también lo dicho a propósito del "realismo mágico", pp. 181-184.
[658] De la parodia cervantina y cunqueiriana de los libros de caballería me ocupo en *Vida y fugas de Fanto Fantini*, pp. 611-613.

acumulación de citas de los humanistas. En el *Quijote*, la superposición de voces textuales deja al descubierto la ficción y esto sirve al complutense para reforzar la ilusión de la verdad diegética [acordémonos, en esta ocasión, del "desocupado lector" del prólogo (*Q*, Prólogo, 7) y de la declarada dramatización de la figura de Cervantes al cierre de su creación: "Para mí sola nació don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solo los dos somos para en uno" (*Q*, II-lxxiv, 1105)]. En cambio, la parodia cunqueiriana, además de ser una ácida crítica al enfoque realista y tremendista del género de las memorias brindado, por ejemplo, por Camilo José Cela en *La familia de Pascual Duarte* (1942), posee una finalidad antimimética. Cunqueiro rechaza el carácter documental del siglo decimonónico y, en consecuencia, su confluencia en la novela social de la década de los 40. En este sentido, el destronamiento de la credibilidad del libro hallado es también una parodia de la novela de Juan Valera (1824-1905), *Pepita Jiménez* (1874),[659] y de aquella verificación histórica que, en opinión de Germán Gullón,

> al igual que la credibilidad de los narradores, es algo que se fue forjando poco a poco gracias, en gran medida, a que aparecieron en los textos novelescos (y dramáticos, como el *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla) cartas, testimonios que a primera vista parecían como pruebas irrefutables de sucesos ocurridos. Una carta, por ejemplo, sobre todo si fue escrita en el lecho de muerte de alguien poseía una fuerza enorme, y disputa con ventaja a un

[659] En *Pepita Jiménez*, unas cartas trasladadas a la imprenta por parte del narrador-autor, que aparece en el prólogo y en el epílogo, relatan la fidedigna historia de amor entre dos jóvenes andaluces, que llevan los sobrenombres de Doña Pepita y Don Luis de Vargas respectivamente. Además, el narrador-autor, al estilo del autor cervantino, entra en la diegésis para camuflar la ficción epistolar subrayando su veracidad siendo una copia fiel de unos legajos (*Cartas de mi sobrino*, *Paralipómenos*, *Epílogo: cartas de mi hermano*) hallados en casa del señor Deán, tío de Don Luís. J. Valera. *Pepita Jiménez*. Madrid: Espasa-Calpe, 2003, pp. 43-44. Para profundizar en las técnicas narrativas de esta obra, véase G. Gullón. *El narrador en la novela del siglo XIX*. Madrid: Taurus, 1976, pp. 149-150.

> testimonio oral, al menos en aquella época, cuando las presencias ausentes contaban todavía con un prestigio grande. La cuestión del perspectivismo y del contexto aparecerá bien entrada la segunda mitad del XIX.[660]

En la obra cunqueiriana, el autor implícito marca falsamente la modalidad discursiva de las crónicas -en el título y en el manuscrito encontrado- para luego destruir toda noción de verosimilitud: el lector implícito descubrirá que los anales de la vida del Sochantre cuentan historias de difuntos, más aún, de muertos vivientes, a guisa de la Santa Compaña.

Por otro lado, sería injusto pasar por alto que la tradición cervantina de la metaficción, que salpica a Cunqueiro, pasa, paradójicamente, también por el siglo de la novela "a guisa de la vida misma", antes de desembocar en los modelos de autorreferencialiad de principio del siglo XX con Miguel de Unamuno y Luigi Pirandello a la cabeza. De nuevo me acojo al abrigo de las opiniones de Gullón, según el cual, en el último cuarto de la centuria decimonónica, "la novela principiaba la cesión de las prerrogativas de trascendentalidad y el autor renunciaba a su papel de autoridad suprema del universo ficticio. En este vértice hay que colocar las ideas unamunianas sobre la novela, cuando el libro pierde los últimos vestigios de sacralidad, de portavoz del mensaje del vehículo de la Verdad, y se entrega al público garantizado por sus propios méritos o deméritos".[661] A raíz de esta afirmación descubrimos que los gérmenes del debate modernista y vanguardista sobre el arte, en especial, sobre la novela se originan aún en la corriente del positivismo y de la observación; de hecho, emergen en los escritos de Leopoldo

---

[660] G. Gullón. "Juan Varela documentalista del yo". *Cuadernos Hispanoamericanos* 665 (2005), p. 21.
[661] G. Gullón. "Introducción". Miguel de Unamuno. *Niebla*. Madrid: Austral, 1989, p. 13.

Alas (1852-1901), quien formaliza una teoría narrativa en la veta de Gustave Flaubert y de Émile Zola, similar a la de Henry James, *Otra vuelta de tuerca* (1898).[662] Lo que resulta interesante para nuestros propósitos es el papel del lector en la *Regenta* (1885). *Clarín* advierte la pérdida del sentido unívoco de lo real y la necesidad de que el público lector, que por aquel entonces se estaba ampliando a una masa heterogénea, opine acerca del texto. Si bien las técnicas clarinianas (engaste diegético del proceso creativo, donde se acentúan la variación entre párrafos cortos y largos, los juegos de estilo y, sobre todo, el final sin terminar, lo que implica la descodificación de parte del lector de lo no dicho) están dirigidas a "acercar, convencer al lector, mediante las repeticiones, de que en el fondo de lo contado yace una verdad",[663] la brecha de la *Regenta* a la interpretación textual es un eslabón fundamental de la tradición cervantina, y sienta las bases de las ideas *nivolescas*, que calan hondo en Cunqueiro.

Por supuesto, a la hora de obstruir la visión mimética del realismo mediante la autorreferencialiad, el gallego tiene la vista puesta en *Niebla* (1914): Miguel de Unamuno (1864-1936) reclama la colaboración del lector implícito porque

> el alma de un personaje de drama, de novela o de *nivola* no tiene más interés que el que le da…
> -Sí, su autor.
> -No, su lector.[664]

Niebla es una novela inconclusa enraizada sobre las conjeturas del lector, que se enfrenta a las opiniones

---

[662] G. Gullón. "Introducción", *op. cit.*, p. 12.
[663] G. Gullón. *La novela del XIX*. Amsterdam: Atlanta, 1990, p. 66. Véase también G. Gullón. *La novela como acto imaginativo*. Madrid: Taurus, 1983, pp. 125-147.
[664] M. de Unamuno. *Niebla*. Madrid: Cátedra, 1982, cap. XXX, p. 233.

contrapuestas entre el personaje-prologuista Víctor Goti (en el Prólogo) y el mismo Miguel de Unamuno, dramatizado en la obra con su nombre de pila (en el Post-prólogo). El lector precisa dirimir entre los dos caracteres para decidir quién de ellos lleva la razón acerca de la muerte de Augusto Pérez: o el protagonista se suicidó o, por el contrario, es Don Miguel quien firmó el acta de defunción de Augusto. Es más, la confusión del lector se agudiza cuando el mismo protagonista adquiere cartas de legitimidad en el asunto, retando a Don Miguel de que el hombre de carne y hueso es él y no el autor, que se convierte, entonces, en ente de ficción (capítulo XXXI).[665] Aquí, el lector tiene que tomar partido por una opinión o por otra en un proceso de cooperación parejo al de *Un hombre que se parecía a Orestes*, en el que el mindoniense nos plantea la duda de si el recién llegado a Micenas es Orestes, o bien, es un transeúnte que nada tiene que ver con la venganza. Con todo, a diferencia de *Clarín* y de Unamuno, al clausurarse la novela, Cunqueiro resuelve el conflicto.

Por último, a la luz del camino trazado por Cervantes y sus seguidores, vale concluir este apartado mentando a Jorge Luis Borges (1899-1986), el mejor paradigma del gusto cervantino por los espejos de la ficción. La intertextualidad entre Cunqueiro y Borges es improbable; pero, lo cierto es que se valen de las mismas técnicas (el manuscrito encontrado, la presencia del autor y del lector ficcionalizados), y que en una entrevista el gallego se muestra muy cercano al argentino en el empleo de una imaginación tan deformadora como la borgiana: "sempre tiven ademais un pouco da tendencia a falsea-la ciencia, como Borges, por ejemplo".[666] En el relato *El Aleph* (1949), vemos

[665] Sobre la autoconciencia de los personajes frente al autor, Cf. pp. 527-541.
[666] C. C. Morán Fraga. "Entrevista con Álvaro Cunqueiro", *op. cit.*, p. 381.

como la realidad del autor Borges está presente en la prosa, donde se baraja la dificultad de describir el microcosmos del Aleph, espejo del mundo entero: "Arribo ahora al inefable centro de mi relato; empieza aquí, mi desesperación de escritor".[667] En otro cuento, el *Informe de Brodie* (1970), el narrador descubre en un ejemplar de *Las mil y una noches* un manuscrito: su traducción al castellano revela la sordidez de una sociedad degenerada y primitiva, los *Yahoos*. Borges, en consonancia con Cervantes y Cunqueiro, discurre en sus obras sobre el conflicto entre la realidad del artista y la ficción del arte y, con el recurso de la obra dentro de la obra, crea la ilusión de la verdad. Al igual que *Las crónicas del Sochantre*, el título del *Informe de Brodie*, que remite a un documento científico, y el hallazgo del manuscrito aseveran la fidelidad diegética; sin embargo, el autor implícito siembra la duda de la autoridad de la fuente llevándonos al terreno de lo paródico y lo farsesco.

[667] J. L. Borges. *El Aleph*. Madrid: Alianza, 1995, pp. 155-174.

4.3.2.3. La vacilación entre el discurso maravilloso y el discurso fantástico. La influencia de Lord Dunsany

El discurso de Álvaro Cunqueiro es por lo general maravilloso. Protagonista y lector están inmersos en el mundo sobrenatural, donde las leyes cósmicas están dislocadas; sin embargo, no hay una reacción inquietante frente a lo extraordinario. En lo maravilloso se da una nueva cosmovisión; esta explica mediante otras reglas los fenómenos extraordinarios. No hay rastro de inquietud o angustia en las respuestas del protagonista y del narrador, porque en el género no caben dudas, preguntas o efectos extraños. Todo es tal como parece: sencillo y natural.

En un caso puntual de *Las Crónicas del Sochantre*, el discurso de Álvaro Cunqueiro excede la forma del cuento popular y del género maravilloso para proyectarse en lo fantástico creado por el racionalismo francés del siglo XVIII. En el Siglo de la Ilustración, la razón no da por hecho la existencia de los fenómenos sobrenaturales; por el contrario, cuestiona su naturaleza misma. En la novela gótica, el protagonista y el lector implícito representan el punto de vista racional enfrentándose a unos acontecimientos extraños. No olvidemos que lo fantástico se realiza si nosotros los lectores nos identificamos con el protagonista de la historia. En el relato fantástico ocurre un evento poderoso que rompe la barrera entre el mundo de la materia y del espíritu; por lo tanto, el punto de vista racional vacila frente a algo tan desconocido como único. En este momento caben la vacilación y la ambigüedad, el protagonista siente el miedo epistemológico, las reglas naturales quedan suspendidas, las categorías lógicas modificadas. Lo fantástico coincide con un estado emocional de duda, de misterio y de miedo epistémico. El relato puede sumirse en la perplejidad hasta el final o subir

gradualmente de tensión hasta el clímax y la consecuente decisión del protagonista y lector. Hay dos conclusiones posibles: o la metamorfosis entre los diferentes reinos inanimado, animado, humano y sobrehumano es posible en orden descendente o ascendente y, entonces, dentro de la realidad hay nuevas reglas y de lo fantástico se pasa a lo maravilloso; o, en caso contrario, las leyes de la realidad son inmutables y, en consecuencia, se explica el fenómeno como extraño.[668] Franz Kafka (1883-1924) es un exponente del género. Gregor Samsa se metamorfosea en un ser anormal, en un insecto, y se enfrenta a una sociedad normal. Lo fantástico ya no es la excepción sino la regla general. La mejor definición de este género la proporciona Tzvetan Todorov en *Introduction à la littérature fantastique* (1970):

> Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles: ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. […] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un

[668] Francisco Javier Rodríguez Pequeño en *Géneros literarios y mundos posibles*, *op. cit.* brinda un abanico de teorías literarias sobre la literatura fantástica que enriquecen la definición del género que aquí ofrezco de Tzvetan Todorov. Por otra parte, Rodríguez Pequeño objeta al crítico hungaro la convicción que el fuste de lo fantástico sea la reacción del protagonista y la del lector ante lo desconocido. En opinión de Rodríguez Pequeño, "el criterio válido es la transgresión de las leyes del mundo real efectivo, objetivo o empírico, porque en definitiva es la que gobierna, por medios de las reglas que rigen las distintas estructuras de conjunto referencial, la obra de arte verbal". Ibíd., p. 135.

> être qui ne connâit que les lois naturelles, face á un événement en apparence surnaturel.[669]

Álvaro Cunqueiro construye la primera parte de *Las Crónicas del Sochantre* sobre la modalidad discursiva de lo fantástico. En palabras de González Millán,

> *Las Crónicas del Sochantre*, concretamente, funciona paródicamente, modelada por el metatexto de la codificación literaria de la novela gótica.[670]

La obra se forja sobre el discurso de la novela negra o gótica. Lo demuestra el empleo de unos mecanismos internos, adscritos a lo fantástico, que crean la atmósfera de suspense, de incertidumbre y de miedo epistemológico necesaria para el funcionamiento del género. Como vamos a ver a continuación, nuestro autor recurre a las figuras retóricas identificadas por Todorov: lo maravilloso hiperbólico, el narrador representado y la teoría de la intriga,[671] y las ensalza con su capacidad fabuladora. La atmósfera que precede el viaje del Sochantre con la Santa Compaña es ambivalente y espectral: el día del encuentro con la estadía es una mañana fría, lluviosa, y, sobre todo, oculta bajo la espesa niebla bretona. Esta impide la presencia de la luz y, por consiguiente, estimula la desconfianza del lector hacia el mundo imaginario y sobrenatural descrito en el prólogo y que ahora está cobrando vida delante de nuestros ojos.

> Aterido se sentía el señor Sochantre de Pontivy al levantarse tan temprano, y más todavía en un tiempo como aquel, vestido de cierzos de la Mancha,

---

669 T. Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970, p. 29.
670 X. González Millán. "Fantasía y parodia: La subversión del texto narrativo en *Las crónicas del Sochantre*". *Revista Monográfica* III: 1-2 (1987), p. 83.
671 T. Todorov. *Introduction a la littérature fantastique*, *op. cit.*, pp. 29-110.

> lluvias frías atlánticas y calladas y heladas nieblas del río Blavet, que impedían que el sol brillase en el mundo (SOCH, 15).

Acto seguido, la voz autorial pincela al Sochantre, un hombre que vive entre la realidad y el sueño, y que pasa la mayor parte de las mañanas en perezosas fantasías y en imaginar historias hasta peligrosas, como cuando le guillotinaban por un pleito (SOCH, 19). Cunqueiro incrementa la ambigüedad de la atmósfera inicial empleando diferentes recursos. El primero es la hipérbole del dato temporal: la densa brumazón ciega las calles, los edificios son irreconocibles (SOCH, 19-20) y, para más, "nunca se había visto en Pontivy un niebla así" (SOCH, 21). A lo insólito del tiempo se añade el de la situación: quien espera al Sochantre para llevarle al entierro no es como de costumbre una diligencia, sino un hombre que se hace llamar Mamers el Cojo (SOCH, 20). Luego, el autor recurre al verbo "parecer" en clara oposición a una realidad sólida y concreta: el cojo "parecía en la niebla una lancha a favor de las ondas…" (SOCH, 20), y "le pareció oír algo de música, un laúd que tremolaba" (SOCH, 21). El verbo de percepción intelectual define, de nuevo, el estado de ánimo de un personaje acorralado por la incertidumbre y por la incomprensión frente a lo que está ocurriendo, y que es un indicio de la amenazante presencia de lo sobrenatural en un mundo racional.

Pero, ¿de qué manera Cunqueiro implica al lector en el proceso de gradación fantástica? Según Todorov, "le narrateur représenté convient donc parfaitement au fantastique. […] En outre, pour faciliter l'identification, le narrateur sera un 'homme moyen', en qui tout (ou presque) lecteur peut se reconnaître".[672] En el caso de *Las*

[672] T. Todorov. *Introduction a la littérature fantastique*, *op. cit.*, pp. 88-89.

Crónicas, Cunqueiro no cede directamente la palabra al protagonista, cuyo discurso puede someterse a la prueba de la verdad. Por un lado, está el transcriptor del manuscrito que conoce de antemano todo el relato y, por otro, el carácter principal, Charles Anne, héroe de una extraña aventura. Entre los dos se establece una especie de diálogo subjetivo, porque el autor implícito interpreta los pensamientos y las emociones del protagonista dosificándolos. Según González-Millán, "establece un sistema diegético que le permite manipular los niveles de incertidumbre del Sochantre".[673] Manipulando la historia se crea una atmósfera de suspense, un hueco entre el autor dramatizado y el Sochantre, que ficcionaliza al lector en la diégesis. El autor lo introduce en el mismo terror experimentado por el personaje haciéndole vivir sus aventuras y sus dudas.

En lo fantástico, la perplejidad y el pavor del protagonista y del lector implícito suelen ser graduales. Los detalles de los párrafos anteriores van preparando el clímax de la escena y la adaptación a la nueva realidad del ultramundo. Veamos el ejemplo de Cunqueiro:

> Tenía una voz cavernosa y áspera, y una mirada sombría con aquellos ojos negros perdidos en el fondo de la calavera. ¿De la calavera? Con la niebla pensó el Sochantre, no se puede dar crédito a nada (SOCH, 21).[674]

El punto culminante de la teoría de la intriga de Todorov coincide con la aparición del espectro y con la indeterminación y el miedo epistémico de Charles Anne y del lector frente a la calavera de Coulaincourt de Bayuex. La tensión aumenta; si embargo todavía no podemos aceptar lo

[673] X. González Millán. "Fantasía y parodia: La subversión del texto narrativo en *Las crónicas del Sochantre*", *op. cit.*, p. 89.
[674] Lo subrayado es mío.

sobrenatural y ni siquiera rechazarlo. El autor implícito posee un papel muy importante aquí, crea una fuerza centrífuga de pavor frente a un ser ajeno a la realidad natural y le contrapone otra fuerza centrípeta que pone en duda lo nunca visto. La voz textual está nuevamente manipulando los estados emocionales, según lo expresa González-Millán: "de nuevo, con gran sensibilidad narrativa, el transcriptor se somete en este momento a la voz del Sochantre, para mantener al narratario controlado por la incertidumbre experimentada por el personaje".[675]

A la postre, el Sochantre y el lector se ven obligados a tomar una decisión. El relato fantástico posee una estructura circular: la bruma densa y espesa oculta la presencia de los fantasmas y su desaparición hace posible la visión fantasmal. "Y en aquel mismo momento, como si alguien con un inmenso cuchillo hubiese partido en dos la manzana del cielo […] hízose la luz en la carroza y en el campo" (SOCH, 25). Evidentemente, Cunqueiro está jugando con la contraposición día y noche, luz y tiniebla, cuya antítesis se respira en toda la obra. La ambigüedad de la noche esconde a la Santa Compaña; la claridad del sol la revela y marca, con este recurso, el paso de lo natural a lo sobrenatural. El protagonista ha sido raptado por "esta compañía, [que] aunque sea de réprobos, fantasmas, ahorcados y sombras, es un batallón de gente pacífica" (SOCH, 25).

Charles Anne se queda en blanco, la incertidumbre y la inseguridad del acontecimiento fantástico se transforman en la aversión y en el miedo epistemológico: "veo en vuestros ojos, señor Sochantre tanta sorpresa como miedo" (SOCH, 25), "sobre su corazón temoroso" (SOCH, 26), "la voz, forzada por el miedo" (SOCH, 27) y "no pudo sentir más

[675] X. González Millán. "Fantasía y parodia: La subversión del texto narrativo en *Las crónicas del Sochantre*", *op. cit.*, p. 89.

miedo" (SOCH, 28). No hay una explicación científica del hecho, el protagonista vacila entre el reflejo de su carácter soñador ["tenía adelantado mucho para imaginar cualquier historia" (SOCH, 26))] y la realidad sobrenatural ["o viajaba con una compañía de muertos" (SOCH, 26)]. Charles Anne toma una decisión y opta por compartir el viaje con la hueste. Se adapta a la extraña aventura, esta forma parte de su realidad actual, y, en consecuencia, hay otras leyes teológicas y cósmicas que explican lo irracional. En un santiamén, la compañía de muertos se hace tan real como la manda que le ha dejado uno de los difuntos; por lo tanto, el discurso maravilloso absorbe la vacilación momentánea y se reintegra en la mentalidad del orbe medieval.

Antes de cerrar el comentario de este apartado, es preciso reflexionar en la influencia de Lord Dunsany (1878-1957) sobre el ejercicio fantástico cunqueiriano. En relación al "realismo mágico" ya hemos visto cómo el gallego manifiesta abiertamente su deuda con el neorromántico irlandés,[676] una relación intertextual que asevera también Rubén Jarazo Álvarez:

> Cunqueiro servíuse da tendencia literaria –e minoritaria- da literatura do fantástico de lord Edward Plunkett para establecerce dentro dunha tradición meirande, por suposto, non homoxénea, na que a característica fundamental era o rexeitamento das vixentes tendencias literarias. No caso de lord Dunsany, fronte a realidade máis beligerante amosada no 'teatro de abadía' –Sean O' Casey ou o propio Yeats- e no caso de Cunqueiro, fronte o realismo social e neorromantico dominantes na España da postguerra.[677]

[676] *Vid.* p. 180.

[677] R. Jarazo Álvarez. "Dous autores periféricos e unha mesma tradición, Lord Dunsany e Álvaro Cunqueiro". (Coord.) Asociación de Estudiantes de Filoloxía Inglesa. *Periphery and centre I*. A Coruña: Universidade da Coruña, 2004, p. 66.

De la narrativa de Lord Dunsany, Cunqueiro aprende la atmósfera perturbadora y misteriosa. En *Una noche en una taberna* (1911),[678] un mercader roba un rubí de la frente de un dios indio y con la complicidad de otros dos amigos, que asesinan a los sacerdotes de la piedra. Lo extraño sobreviene cuando el espantoso y ciego dios se les aparece, llamándoles por nombre, uno por uno. En *La ciudad del dragón de oro* (1937),[679] la extraña ventana de un aparador se convierte en el espejo de una ciudad amurallada y de sus habitantes que se preparan para la guerra. En *Atlanta in Wimbledon* (1929),[680] Marjorie desafía a sus pretendientes en el ping-pong. Quién la gane se casará con ella y quién pierda hallará la muerte. El padre le convence de lo absurdo del asunto; pero, tras empezar el partido amistoso con Bill, ya no hay ruido en la sala. A diferencia de Cunqueiro, en Dunsany, lo inquietante no queda explicado: la brusca ruptura del final deja en suspense la atmósfera no tranquilizadora de las narraciones.

4.3.2.4. La parodia de la novela gótica. La visión carnavalesca de los esqueletos

A partir de ahora hay un cambio de estilo y de tono ya que el Sochantre acepta vivir la experiencia con la hueste pecadora, que le lleva a tocar el bombardino en el entierro del hidalgo de Quelven:

> Cuando terminó de estornudar y pudo abrir los ojos, Mamers el Cojo abría la puerta de la carroza, y le

[678] E. P. Dunsany. *Twenty-four One-Act Plays*. London: Everyman's library, 1963, pp. 93-103.
[679] E. P. Dunsany. *Plays for Earth and Air*. London: William Heinemann, 1937, pp. 115-136.
[680] E. P. Dunsany. *Seven Modern Comedies*. New York: G. P. Putnams Sons, 1929.

> ponía el estribo al fallecido de Quelven, al difunto gentilhombre de Quelven, a cuyo entierro iba a tocar el bombardino, y que le había dejado en el testamento un soto de manzanos en un alto, según se baja para Pontivy desde el crucero de la Nutria (SOCH, 28).

Aquí, Cunqueiro parodia las novelas fantásticas, sobre todo de los siglos XVIII y XIX, el terror gótico de los relatos de Anne Radcliffe, de Horace Walpole o de Mary Shelley. En *Las crónicas del Sochantre*, lo irracional se transforma en burla socarrona de la Santa Compaña, de sus manías humanas y extravagantes costumbres de muertos vivientes. El propio Manuel Gregorio González nos recuerda que "lo que en el género es terror, peligro, incertidumbre, Cunqueiro lo transforma en un cruce de amistades y visitas".[681]

La risa carnavalesca de autores como François Rabelais, Miguel de Cervantes, Jean-Baptiste Poquelin Molière, Luigi Pirandello o Gómez de la Serna desautoriza la seriedad y el miedo a lo extraordinario; los fantasmas arropados con la casaca de lo ordinario, hasta ridículo, son seres simpáticos, próximos a los mortales corrientes:

> Todos los presentes cumplimentaron al fallecido de Quelven, tratándose muy amistosamente y dándose por conocidos y de cotidiano trato, y preguntándose por la parentela (SOCH, 29).

La sección reitera la elección de Cunqueiro de un estilo carnavalesco, desigual, ambivalente y polifónico.

Con respecto al contenido, hallamos varios ejemplos de parodia de los modelos originales. En primer lugar, la ambivalencia carnavalesca de vida y muerte se cristaliza en la contraposición espacio diurno y espacio nocturno: con la luz, los fantasmas son seres humanos de carne y hueso,

[681] M. G. González. *Don Álvaro Cunqueiro…*, *op. cit.*, pp. 103-104.

mientras que con las tiniebla vuelven al estado de esqueletos amarillos. Los fantasmas mueren y resurgen cada día, según el principio del universalismo del antruejo. En este cambio de estado, Cunqueiro supervalora a los seres del inframundo, por ejemplo, a madame de Saint-Vaast se le trata de gran dama haciéndole el besamanos (SOCH, 29), mientras el Sochantre no sabe cómo apartar los ojos de sus abundantes pechos (SOCH, 31). El ultramundo se rebaja al plano material y corporal al hacer hincapié en el tic del hidalgo de Quelven que salta como si tuviese hipo (SOCH, 29) y en las prohibiciones culinarias de la hueste y en otros detalles triviales y populares.

A mi juicio, la herencia de la cultura popular culmina en la yuxtaposición de la realidad diurna y nocturna; del contraste paródico entre la vida y la muerte surge una caricatura, una imagen grotesca y rabelesiana.

> A la calavera de madame De Saint-Vaast, con los saltos que daba la carroza por aquel camino no usado, le caía la peluca a cada rato (SOCH, 37).

El autor juega con el principio carnavalesco de la no coincidencia con uno mismo. El disfraz pone patas arriba el significado fantástico y gótico del esqueleto, y el lector se topa con una peluca saltando sobre una calavera. Cunqueiro junta dos campos semánticos opuestos: por un lado, la oscuridad, la muerte y el miedo y, por otro, la luz, las saturnalias, la risa. Entonces la imagen es paródica y grotesco-fantástica y el efecto es cómico e humorístico. Esta comicidad recuerda la carcajada libre de *Gargantúa y Pantagruel* (siglo XVI). Un ejemplo pueden ser los capítulos dedicados a las morcillas: los embutidos de carne y arroz son seres vivos que habitan la isla Farouche

y dan guerras a Pantagruel.[682] Es el mismo esquema de renovación de la personalidad a través de la máscara, que aquí Rabelais emplea en sentido intelectual. El sema de la morcilla como alimento choca con el sema del carácter pensante y belicoso de una cosa material, y cuando estas mueren se les honorífica con el nombre de una calle parisina, la "empedrada de las morcillas".[683]

Volviendo a *Las crónicas* también en su estilo son reconocibles la estructura cómica y los niveles semánticos de la risa libre y franca: en un mismo fragmento o isotopía se superponen dos clasemas diferentes, dos significaciones, el modelo lírico-modernista, de tradición valleinclanesca, y el prosaico-naturalista de la picaresca.

> Cuando salí, limpio de podredumbre, de un rosal que saltaba por encima del muro de la huerta de la rectoral arranqué una rosa y la puse entre los dientes, para limpiar también el magín del asco de aquel zumo que escupiera mi carne pecadora (SOCH, 37).[684]

En la escena hay una pluralidad de tonos: las rosa y el rosal son símbolos lírico-modernistas, la podredumbre y el asco corresponden a una tonalidad prosaico-realista. Se trata de un choque explosivo basado en la oposición carnavalesca con ribetes humorísticos.[685] Cunqueiro absorbe fuentes literarias con posturas diferentes ante la ficción. El movimiento realista-naturalista describe la realidad social y popular, hasta los bajos fondos de forma cruda y feísta; el movimiento romántico y modernista posee una visión elitista, lírica y poética de la ficción como un castillo de marfil o un jardín dieciochesco. En definitiva,

---

[682] F. Rabelais. *Gargantúa y Pantagruel*. Madrid: Edaf, 1972, caps. XXXV-XLII, pp. 451-466.
[683] *Ibíd.*, p. 465.
[684] Lo subrayado es mío.
[685] Vease también la teoría de la "transposición" de Henri Bergson, pp. 75-76.

el difunto usa el símbolo de la belleza por excelencia, la rosa como mondadientes para escupir los líquidos de la carne en putrefacción.

4.3.3. Segunda parte: "Las historias"

4.3.3.1. La visión humorística de la hueste pecadora. Álvaro Cunqueiro y Luciano de Samosata

Las segunda parte, titulada "Las historias", de *Las crónicas del Sochantre* abarca solo una noche, en la que la estadía narra a su compañero de viaje, el bombardino, el porqué de su deambular por el mundo a la espera de la llegada del demonio, que les llevarás a los infiernos. Antes de bajar al Hades los difuntos sufragan sus penas contando los crímenes cometidos (avaricia, lujuria, envidia, asesinato, etc):

> Pues tenemos por pena pasar estas noches que andamos en hueste contando nuestras historias (SOCH, 45).

Cunqueiro proyecta su mirada humorística sobre esta compañía de calaveras mondas y lirondas, que relata sus pecados añorando el mundo sensorial, la riqueza y el poder de cuando estaban vivos. En esta evocación, el gallego tiene la vista puesta en los *Diálogos de los muertos* de Luciano de Samosata (siglo II a. d. C.), exponente de la tradición cómica clásica, y heredero del humor satírico y rebelde de los cínicos y de su *spoudogéloion*. Luciano combina la imitación y la comedia para dar vida a una parodia, a un viaje fantástico en el ultramundo, donde el griego desprecia todo lo que huele a falso y lisonjero. Los *Diálogos de los muertos* se abren con una petición de

Diógenes de Sinope, donde el cínico ruega a Pólux que invite a otro compañero de la "Secta del perro", a Menipo, a cruzar el Estigia para reírse con él de la "flor y nata de los muertos",[686] de los "huesos y calaveras peladas, parecidos en su mayoría",[687] que lloran al acordarse de los bienes poseídos y de la clase social a la que pertenecían.

> Menipo, Diógenes te invita […] a que vayas al Hades para reírte mucho más. Que aquí tu risa está llena de incertidumbres y es frecuente preguntarse "¿quién conoce con seguridad lo que hay más allá de la muerte?". En el Hades en cambio, no dejarás de reírte a carcajadas como yo ahora, sobre todo cuando veas a los ricos, a los sátrapas, a los tiranos, tan humildes e insignificantes, a los que sólo se puede reconocer por sus lamentos, y adviertas cómo están de envilecidos y acobardados recordando su vida en la tierra.[688]

Las similitudes entre Cunqueiro y Luciano son evidentes en la elección del tema de unos esqueletos narrando su existencia pasada y en el empleo de un tono parecido de burla y ridiculización prosaica de un tema tan serio como puede ser la muerte. En los *Diálogos de los muertos*, hasta el óbolo que cada finado tiene que llevar en la boca es objeto de risa, porque la lancha de Caronte necesita unos arreglos, y el barquero precisaría que Hermes le llevara un grupo muy numerosos de finados debido a una peste o a una guerra para poder sobrecargarle el pasaje.[689] Con todo, hay que convenir en que la ironía lucianesca, de la serie menipea, es más ácida, radical y moralizante que la cunqueiriana. El gallego condena a la hueste, pero, en *Las crónicas del Sochantre*, la repulsa nihilista del griego de los bienes pasajeros y de las vanaglorias humanas se convierte en una carnavalización grotesca de los pecados y

---

[686] L. de Samosata. *Diálogos de los muertos*. Madrid: Alianza, 2005, p. 130.
[687] Ibíd., p. 130.
[688] Ibíd., pp. 91-92.
[689] Ibíd., p. 97.

en un escepticismo socarrón y bondadoso hacia los reos. En 1945, en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, Wenceslao Fernández Flórez (1885-1964) nos aclara la actitud escéptica de todo humorista universal:

> Cuando ni gemimos ni nos encolerizamos ante lo que nos disgusta, no queda que una actitud: la de la burla. […] Es esta una posición desde la que no pretendemos matar al adversario, sino, en todo caso, hacer que se suicide; ni aspiramos a contagiarle nuestras lágrimas, sino a que sea la sonrisa que se le pegue y le desarme. En este caso la impresión hiriente no pasa tan sólo por el corazón para tomar en él bríos de protesta o acentos aflictivos, sino que se deja macerar en el cerebro de donde sale más amansada, más pulida, más cortés y, sobre todo, más comprensiva.[690]

El análisis de las historias trae a colación el humor del mindoniense. La primera narración relata el fratricidio de Ana Eloisa por mano de Madame Clarina De Saint-Vaast y el suicidio de esta usando el mismo veneno. La nota trágica del relato queda interrumpida por un elemento maravilloso y, a pesar de que lo fantástico es ajeno a la seriedad y piedad del argumento, se convierte en un contrapunto cómico gracias a la complicidad del Sochantre. El ejemplo es el siguiente:

> Y en el mismo lecho de mi hermana caí muerta.
> Tapaba madame De Saint-Vaast el rostro con las manos, dos arbolillos de diez ramitas de marfil transparente, y sollozaba. El Sochantre estuvo a punto de levantarse de donde estaba e ir a darle unas palmaditas en la espalda, para que se sosegase. Pero fue entonces cuando se dio cuenta de que el San Efflam de piedra, le había puesto uno de sus pies encima del brazo. ¿Querría decirle con aquello el santo que no se moviese? (SOCH, 54).

[690] W. Fernández Flórez. *El humor en la literatura española*. Madrid: Real Academia Española, 1945, pp. 13-14.

El autor desplaza la atención del lector hacia la vivificación del santo de piedra. El proceso de metamorfosis, según la cadena descendente de un ser inanimado en animado, interrumpe el relato de la pena que madame De Saint-Vaast descontará hasta volver a la tumba, creando así un contraste entre dos campos semánticos opuestos. El resultado es el efecto humorístico, una risa cohibida, se entrecorta la crueldad del hecho, y esta es menor gracias al matiz fantástico de San Efflaim, que hecha un pie encima del Sochantre obligándole a escuchar los relatos. El cuento de la asesina brinda un ejemplo de la implicación emotiva de Charles Anne, *alter ego* de Álvaro Cunqueiro, que toma el pelo a los réprobos. El Sochantre muestra ternura hacia madame Clarina, y "hasta sentía que su corazón se iba acompasando a las fatigas de aquella madama" (SOCH, 49). Estos detalles y otros del mismo tenor crean una continua tensión narrativa entre un efecto trágico y un efecto cómico, entre la risa y el llanto.

En el segundo relato, Álvaro Cunqueiro desvía la atención de la escena principal con digresiones sobre las costumbres del escribano de Dorne, culpable de asesinato por avaricia. El autor contrasta el contenido de la literatura seria con el de su vertiente cómica, empleando el proceso de degradación del mundo carnavalesco.

> El escribano que era un esqueleto achaparrado y de osamenta muy dura y roja, sacó del bolsillo de la casaca un gran pañuelo de hierbas, no sé si para sonarse o secar los ojos, si es que lloraba, pero no encontraba cara donde hacerlo volvió a guardar el pañuelo (SOCH, 60).

Tras recordarnos que el protagonista es un ser maravilloso, de la otra alameda de la vida, el gallego describe el cuerpo grotesco de este. El esqueleto está por limpiarse los mocos o secarse los ojos, pero al no

encontrarse cara alguna, se guarda el pañuelo. Cunqueiro desplaza la atención hacia lo material y corporal del escribano, que choca con la historia de sus crímenes. La violencia queda atrapada, por un instante, en la trivialidad del retrato y crea una imagen humorística entre el aspecto serio, intelectual, y el aspecto material y degradante. Aquí, los gestos naturales de la vida se asocian a una calavera, símbolo de muerte y miedo, que está explicando el porqué de su errar en el mundo de los vivos. Los fantasmas cuentas sus historias de noche, cuando ya no llevan la pesada envoltura del cuerpo, sino sólo la osamenta, y esto aumenta la idea del mal y del pecado.

En el tercer cuento, la parodia desestabiliza el rechazo del lector del argumento escabroso. El autor rompe la tensión con un detalle nimio al contraponer dos imágenes opuestas: la violación y su degradación burlesca. Cunqueiro enfoca el mismo tema desde dos perspectivas paradójicas, por un lado, la seria; por otro, la cómica. El efecto humorístico, o sea, la contraposición entre dos sentimientos, es inevitable.

> La madre fue la primera, y luego, por edades, las cuatro hijas. Y no se privaban. Cerraban la boca y se dejaban hacer. Estaban un poco sudadas en demasía, eso sí. Los soldados gritaban en torno, cantaban, nos echaban vino por encima (SOCH, 67).

> Pues me aparecí a ella una mañana que iba a misa, y le conté toda la novela. ¡Y lo qué es andar en coplas y carteles! Mi tía, para comprobar si era yo en verdad el violador Coulaincourt, ¿no quería que la forzase? (SOCH, 70).

En el primer ejemplo se matiza la descripción trágica de la violencia sobre la mujer del embajador alemán y de sus cuatro hijas puntualizando el pormenor que el acto les producía mucho sudor. El segundo ejemplo cobra sentido en comparación con el anterior. Ya muerto, el coronel

Coulaincourt de Bayeux se aparece a su vieja tía, y esta le ruega que abuse de ella para comprobar que sea él el famoso violador. Aquí, la imagen queda completamente destruida, destronado el carácter serio de la violencia, queda la risa carnavalesca del antruejo. La doble perspectiva del mismo argumento, desde lo alto de la tragedia y lo bajo de la comedia, surte el humor cunqueiriano: una sonrisa agridulce.

En las últimas tres historias, el autor gallego reitera los mismos recursos para estimular la risa y contrarrestar los efectos penosos de la situación trágica. En el cuarto relato, la gravedad del cadalso queda destronada por lo ridículo del verdugo de Nancy. Al ahorcar a sus víctimas es muy alegre y lanza piropos a las señoras de la nobleza (SOCH, 72). La parodia continúa entreteniéndose este en calcetar medias con encajes de flores y pajarillos (SOCH, 74). Cunqueiro lanza una mirada burlona y carnavalesca a la muerte o, mejor dicho, a su espolique. El autor toma a guasa la pena capital de la horca llevándola hacia una zona de contacto familiar, con los detalles populares de los requiebros a las mujeres y el hacer calceta.

En la quinta narración destaca el contraste carnavalesco de lo alto y lo bajo en sentido topográfico, en el ser humano entre la cabeza y los pies o las partes altas y el bajo vientre. El médico Sabat afirma que al bajar al Averno "por mucho birrete de hilo de oro que ponga, […] nadie me evita examen de lanceta de Lyon y limonada purgantes" (SOCH, 89). Cunqueiro emplea la dicotomía entre la mente y el cuerpo, una imagen áulica y una trivial: el bonete, símbolo de los conocimientos médicos, y la purga, que corresponde al bajo vientre del cuerpo grotesco. De esta manera, el autor degrada, adrede, al personaje, reo de múltiples envenenamientos por sed de dinero y de poder.

Por último, de Guy Parbleau, criado del diablo, queda sólo el castañeteo de los dientes (SOCH, 97). El detalle de la presencia del aliento del réprobo y de su tiriteo nos parece otro acierto muy cómico en la representación y desacralización de unas historias de pecados mortales.

4.3.4. Tercera parte: "Viajes y aventuras"

4.3.4.1. El engarce de la pieza teatral de *Romeo y Julieta, famosos enamorados*

4.3.4.1.1. El disfraz irónico del texto: el recurso barroco de la obra dentro de la obra y el contraste entre la realidad y la ficción

La tercera y última aventura de la hueste presenta la intertextualidad con la célebre tragedia de *Romeo y Julieta* (1597) de William Shakespeare (1564-1616). El transcriptor del manuscrito halla entre los papeles del Sochantre,

> puesto como pieza de teatro, el argumento que urdieran el coronel Coulaincourt de Bayeux y madame Clarina de Saint-Vaast (SOCH, 137).

En el teatro, la Santa Compaña se hace pasar por una compañía de cómicos italianos, que pone en escena en la ciudad de Comfront la obra del dramaturgo inglés. Los falsos artistas representan una parodia de la obra shakesperiana; del original, quedan sólo los nombres del lugar, de los protagonistas y de algunos actores secundarios. El tono es farsesco y los personajes sobreactúan en su esfuerzo para aparentar un carácter trágico. La pieza posee una dimensión carnavalesca; por una única vez, los esqueletos ocultan su verdadera

personalidad, y a través del teatro y de la máscara son otros. No obstante, ni la parodia de los famosos enamorados ni el carnaval son las notas sobresalientes de la función.

Aquí, Cunqueiro ejemplifica la conciencia de la ficción por medio del recurso barroco del teatro dentro del teatro, que se forja sobre la concepción filosófica áurea de la vida como sueño. Para el siglo XVII, todo lo exterior del mundo es aparente, inestable, múltiple y ambiguo, equivalente a la ilusión y a la ficción. La visión implica un profundo sentimiento de desengaño y una angustiosa duda acerca de la realidad y de sus verdades provisionales. Entonces, el arte y la vida misma se teatralizan. Los artistas buscan la expresividad desbordante, la exaltación de los sentidos, el dinamismo de formas y figuras y, sobremanera, la inclusión del espectador en la obra de arte, transmitiéndole la sensación de vivir en un mundo efímero, que es sólo un espejismo a guisa del tablado. La ruptura de los límites entre la realidad y el arte tiene como paradigma el arco del proscenio, punto de unión e indiferenciación entre la sala y la escena, y se basa en la concepción barroca del espacio continuo.[691] El recurso más importante de la época es la serie de encajamientos sucesivos: obra dentro de la obra, representación dentro de la representación o pintura dentro de la pintura. Las cajas chinas producen diferentes grados de ilusión cómica, primero, en los personajes y, luego, en el público real,

[691] "Este sentido desbordante, envolvente, del teatro barroco responde a un sentido general de la estética barroca […]. Responde a una concepción y visión de continuidad espacial que considera la obra inmersa en un espacio continuo, como situada en un plano o término intermedio en relación con los otros planos que quedan detrás y los que existen delante, y dentro de los cuales estamos nosotros, los espectadores. Esta interpretación expresiva y espacial es esencial de la concepción artística barroca; lleva a la auténtica incorporación del espectador a la obra de arte." En E. Orozco Díaz. *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Planeta, 1969, pp. 39-40. Otro ejemplo de espacio continuo son los corrales de comedia. La plaza y el corral forman parte del escenario de la Gran Fiesta teatral barroca. Es una escena abierta donde se realiza una perfecta integración y comunicación entre la sala y el tablado.

ambos incapaces de distinguir entre lo objetivo y lo subjetivo, entre el mundo del espectador y del espectáculo.

Si, por un lado, el arte ficcionaliza al público, trastocando su condición real en persona ficticia; por otro, le empuja paradójicamente a tomar conciencia de las reglas de construcción artística, sacando a colación hasta qué punto el teatro no es la vida, ni puede suplantarla como metáfora falsamente realista. Desde los primeros años del siglo XVII, las obras se vuelcan sobre sí mismas, hablando de su funcionamiento, de la labor del autor y de la recepción posterior. Los modelos áureos de metaficción son muy numerosos (*El Quijote*, *El retablo de las maravillas*, *La tempestad*, *El gran teatro del mundo*, *El señor de Pourceaugnac*, *Las meninas*, etc), y proyectan una larga sombra intertextual sobre la estructura multiplicada, en cuanto plataforma metadiscursiva y metapoética, tanto de *Las crónicas del Sochantre* como de *Un hombre que se parecía a Orestes*. En mi análisis, los ejemplos metafictivos del Barroco estarán divididos entre los dos capítulos dedicados a sendas obras, aunque se trate siempre del mismo tema enlazado, como ya sabemos, con la ironía romántica y con el humor de las Vanguardias.

En este comentario a *Las crónicas* es preciso recordar a Miguel de Cervantes, que en el *Quijote* emplea conscientemente la técnica introspectiva. Alonso Quijano se inventa a un personaje de ficción, llamado Don Quijote de la Mancha, y arrastra a todos los demás en el juego meta-literario. Esta obra maestra arranca con la conciencia del personaje de ser un ente literario que acaba en la última página de la novela. El complutense expone el juego de encajes desde el principio y lo lleva hasta el final.[692]

[692] La construcción de la identidad ficcional del Quijote la profundizo en pp. 482-488.

Otro ejemplo del XVII es *El señor de Pourceaugnac* (1669).[693] Cuatro años antes de su muerte, Molière (1622-1673) lleva al límite la comedia de los caracteres carnavalescos, ya tipificados en máscaras burguesas. Los personajes del gran dramaturgo francés se llaman a sí mismos actores, y dicen que van a representar un papel. Los amantes ponen en escena una farsa dentro de la comedia para alcanzar el mayor bien, el de casarse. La conciencia de la ficción teatral por parte de los caracteres redobla el enredo. Cervantes y Molière recurren al juego de las muñecas rusas, y crean una ilusión dentro de otra opinando así sobre el rol del arte.

Otra influencia muy importante y apreciable en muchos aspectos de de la técnica autoconsciente de Cunqueiro es el paradigma pictórico de *Las meninas* (1656). El cuadro rompe el marco clásico de la ficción para incluir al autor y al espectador dentro de la obra. Diego Velásquez (1599-1660) recurre al autorretrato y al reflejo especular: a la izquierda está el artista en su obrador, pincel en la mano; a la derecha está un espejo con la imagen de los reyes. El reflejo de los reyes ocupa el lugar de los espectadores que contemplarían la escena, dando la impresión de penetrar en ella. Esta "teología de la pintura", según la definición de Luca Giordano, engulla las coordenadas espacio-temporales al equiparar tres espacios y tres tiempos diferentes en una única realidad artística: el momento previo cuando Velásquez pinta el sujeto, el cuadro finalmente realizado, y el momento posterior cuando los espectadores contemplan la magnífica obra de arte.

El complejo juego de la pieza teatral de "Romeo y Julieta, famosos enamorados" se explica a partir de los hipotextos áureos. La noche convierte los actores de la farsa en esqueletos. Por el susto, los espectadores cruzan

[693] Molière. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1990, pp. 903-948.

el arco del proscenio y entran en la escena. En lugar de la carta de amor, de las ciudades literarias de Siena, de Verona o de las misma Italia, ha llegado la peste negra. Debido el miedo, el coro y la gente gritan que la enfermedad está también en el mundo. Todos huyen, el tablado y el atrio quedan desiertos. De un rincón aparece una niña, una mendiga harapienta, que empieza a leer la carta de Julieta, y descubre que en la nota están escritas las licencias de la alcaldía de Comfront (ya sea para una boda o para la recogida de los moñigos en los mercados, o bien para el sastre). El cuadro se cierra con el abrazo de la niña a una vieja ciega y pordiosera. Sobre esta escena baja lentamente el telón de fondo.

Julieta. – (Sigue leyendo.) "¿Podrías con tus pequeñas manos perfumar el aire en la noche y enviarme una memoria de canela en la brisa?"

Las manos de Julieta, a la luz de la linterna, se ven descubiertas de carne. Julieta, horrorizada, deja caer la carta. El coro estalla en grandes gritos y lloros, que repite la gente que está en el atrio, mezclándose lo argumentado con la vida.

Coro. – ¡Los suizos se fueron porque venía la peste! ¡No traía amor, que traía la peste! ¡La peste negra! ¡Vino la peste de Siena!

Toda la compañía es ahora un haz de esqueletos contra el tapiz de fondo.

[…]

Coro y Gente. – ¡La peste está en Verona! ¡La peste está en Comfront! ¡La peste está en el mundo!

[…]

NIÑA. – No hay nada escrito, no están aquí los lirios apretados contra el pecho ni las memorias de canela de la brisa. ¡Ah, por este otro lado sí! (Leyendo) "Alcaldía de Comfront en Landes. Licencia al guardarríos Chaillot, alias Braque, para casarse con la ciudadana Bonet, alias Fleur Tranquille, el

> seis de Floreal. Un franco por la licencia. Licencia a la Vieja Goman, para recoger los cagajones perdidos en los mercados de los jueves. Gratuito. Licencia al sastre Terne para poner botones nacionales en los culotes. Dos francos."
>
> Una vieja ciega se va aproximando a la niña, guiándose con el cayado por el suelo.
>
> VIEJA. –Niña, niña, ¿vuelven a dar limosna de pan en Lanrival los sábados?
>
> NIÑA. -¡Mi madre, mi madre, que no había Romeo, ni memorias, ni lirios!
>
> Llora la niña abrazada a la vieja ciega. Un viento que pasa, abate el tapiz de fondo sobre el tablado (SOCH, 145-147).[694]

Aquí, el escritor agota todos los recursos metaliterarios: al final de la pieza teatral de Romeo y Julieta, Cunqueiro contrasta el plano de la ficción intradiegética con el plano de la realidad extradiegética; abre una brecha entre el sitio literario de la obra de teatro, la ciudad real en que se representa la farsa, Comfront, y la realidad del autor y del espectador, que está fuera de la narración. En este cuadro, el autor renueva los referentes literarios: las historias fantástico-maravillosas dejan espacio a un retrato similar a muchas de las novelas de los años cincuenta que vierten sobre la pobreza, el hambre y la miseria. El lector se da cuenta de que se trata de una ficción solo cuando sobre la escena cae el telón del teatro. Cunqueiro crea una ficción dentro de la ficción como lo hacen Cervantes y Molière. La farsa montada por los esqueletos, por Don Quijote o por los amantes de *El señor de Pourceaugnac* consigue atraer a los demás personajes en el juego. La gente de Comfront cree, de verdad, en el origen literario de la peste negra. Los

[694] Lo subrayado es mío.

manchegos actúan como consecuencia de las fantasías e imaginaciones del hidalgo. El señor de Pourceaugnac, a raíz de la comedia montada por los amantes, está convencido de padecer una dolencia muy grave, y de estar perseguido por la policía por el supuesto delito de poligamia. Con todo, Cunqueiro llega a un grado máximo de ilusión cómica al hacer filtrar la peste de la Verona literaria en la realidad del autor y de los lectores, que al fin se identifican con los mendigos, porque el argumento de la representación teatral se ha mezclado con la vida. Cunqueiro investiga nuevos caminos de acercamiento a la realidad a través del arte, y parece confeccionar con palabras lo que Velázquez hizo con el pincel. Los lectores de *Las crónicas*, zambullidos en la ficción, equivalen a los reyes, cuya imagen especular se ha quedado atrapada en *Las meninas*. El telón que baja sobre el escenario posee el mismo significado del marco del cuadro: ambos interrumpen la ilusión de la obra de arte aunque permanezca en nosotros un deje amargo de que, al fin y al cabo, somos entes de ficción.[695]

Para concluir, después de pasar revista a los diversos testimonios intertextuales barrocos que configuran el fragmento cunqueiriano de "Romeo y Julieta, famosos enamorados", me parece importante añadir una última reflexión sobre la ironía que trasuda de la pieza teatral. Se trata de la incapacidad del lenguaje de ser una copia directa de la realidad, y, por lo tanto, de la necesidad de enseñar la parcialidad de la obra artística, que según los primeros románticos del círculo de Jena es siempre imperfecta e incompleta. La ironía y el despliegue de las técnicas de la ficción son lo que permiten el equilibrio y la relativización del artefacto. El empleo de la ironía

[695] El tema de la vida como sueño lo volveremos a ver con más detenimiento en *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas* y en *Un hombre que se parecía a Orestes*.

como equilibrio entre la polifacética realidad y la obra artística es una de las características principales, como ya sabemos, de las Vanguardias. Miguel de Unamuno, *Azorín*, Luigi Pirandello son los mejores exponentes del humor moderno y sobre ellos tendré ocasión de volver en el comentario a la autoconciencia de los personajes de *Un hombre que se parecía a Orestes*. Aquí me limito a la comparación entre el contraste realidad-ficción de Cunqueiro y Pirandello. En el prólogo a *Seis personajes en busca de autor*, Pirandello explica el formalismo del texto: la fantasía caprichosa del autor ha creado unos personajes dinámicos y no estáticos: "nati vivi, volevano vivere".[696] Los caracteres acosan a su creador para representar una tragedia familiar; ellos son concientes de ser sólo entes de ficción y de desaparecer si el artista no los pone en escena. El forcejeo entre el escritor y los protagonistas es muy intenso; sin embargo, el primero se niega a representarlos y estos deciden ir en búsqueda de otro director cómico. El siciliano recurre, entonces, a la obra dentro de la obra: el peregrinaje de los personajes les lleva hasta el ensayo de *El juego de las partes*, otra obra teatral pirandelliana. Aquí sustituyen a los actores reales y, finalmente, se le otorga la posibilidad de interpretar. En Pirandello no hay resolución del conflicto entre arte y realidad: el final de *Seis personajes* queda suspendido. Termina con la muerte de la niña menor de la familia, sin conocer si es fruto de la verdad o de la función del juego de la ilusión cómica.[697] Cunqueiro y Pirandello emplean la misma modalidad de las cajas chinas, aunque en el gallego sea naturalmente menos compleja. El resultado es el mismo, pero el punto de partida es diferente. El siciliano parte de la realidad del autor y a ella va superponiendo planos

[696] L. Pirandello. *Pirandello*, *op. cit.*, p. 559.
[697] Véase también el comentario de Douglas C. Muecke a la obra pirandelliana, p. 97.

metadiegéticos y autorreflexivos, mientras que el camino del gallego es a la inversa. Cunqueiro parte del tercer nivel diegético, la tragedia de Romeo y Julieta, lo contrasta con la realidad intradiegética de la ciudad de Comfront y, por último, con el mundo extradiegético.

4.3.4.1.2. Un ejemplo de discurso heteroglósico. El contraste entre códigos literarios: el prosaico-realista y el lírico-modernista

"Romeo y Julieta, famosos enamorados" ejemplifica también otro axioma de la de narrativa cunqueiriana, el discurso heteroglósico. Según Mijail Bajtín, el contexto define el significado de las palabras pronunciadas, y estas forman una pluralidad de voces sociales, de estilo y de géneros subyacente a la novela.[698] "Romeo y Julieta" refleja una estratificación de lenguajes, cada cual corresponde a un estilo literario determinado: por un lado, la tradición de la picaresca y del feísmo; por otro, la tendencia romántico-modernista.

El estilo del fragmento es claramente paródico. Al emplear múltiples modalidades discursivas en la diégesis, el autor está criticando la novela del Realismo Social, que pretende ser un espejo de la época de la posguerra buscando representar las voces sociales de los años cincuenta. Por el contrario, el estilo del escritor gallego es heteroglósico; está en continuo diálogo con las voces de la tradición y elabora de forma muy moderna una réplica a los cánones literarios. Los sitúa según el principio de oposición binaria: en un mismo fragmento isotópico opone

[698] Véase el capítulo teórico sobre la parodia y, en especial, la aportación de Bajtín, pp. 111-114.

dos campos semánticos diferentes. El resultado es de choque, de ruptura de la linealidad diegética. Con estas últimas modalidades, Cunqueiro se arrima a las Vanguardias. Los movimientos de principio del siglo veinte apuestan por la novedad y la parodia de los géneros literarios. Están en contra de la vieja tradición literaria; proponen modelos novedosos dirigidos a la provocación, al escándalo, y ponen en tela de juicio el concepto mismo de arte hasta su destrucción. El principio vanguardista es analógico, acopla elementos dispares con el fin de crear un efecto humorístico y revolucionario.

El primer estrato narrativo y lingüístico que voy a analizar es el prosaico-realista-feísta. La pieza de Romeo y Julieta tiene lugar en una plaza. Los protagonistas son gente del pueblo: un soldado, un paisano, una vieja, una moza, un mercante, un gonfaloniero, un correo y Julieta. El pueblo conversa sobre la situación de la ciudad de Verona. Esta, víctima de la guerra de los Ducados, se vio arrasada por "once años de muerte, de hambre, de sed, de miedo" (SOCH, 140), y al final las milicias mercenarias suizas levantan el cerco. La gente comenta la crueldad de los perseguidores y de la miseria en la que viven, mientras está esperando buenas nuevas de pan, trigo, aceite, bueyes y vino (SOCH, 140-141).

El retrato literario de esta gente pobre tiene algunas similitudes con la poética del Realismo Clásico español, cuya mejor representante es la picaresca.[699] En ambos casos, es el cuadro costumbrista de una sociedad desamparada, que tiene que sobrevivir en un contexto hostil. Aquí es la guerra que dispone de la suerte misérrima del pueblo; en la picaresca, el origen vil determina una vida al margen de la legalidad, una existencia de embustes y de hambruna. La exigencia primaria es siempre la comida: los habitantes de

[699] *Vid.* pp. 185-187.

la ciudad de Verona y los picaros conocen el hambre más dura, y además son víctimas del destino. El lenguaje de la farsa cunqueiriana acredita la influencia de la picaresca: estamos en la plaza pública, la manera de hablar típica es injuriosa, y se centra en lo corporal y en descripciones semi-grotescas, sin llegar a la animalización o deshumanización. Los suizos son lobos, malparidos y ahorcados (SOCH, 139); hay expresiones prosaicas como "babarse por la miga" (SOCH, 139), e imágenes de un realismo crudo: "Los suizos nacen todos de cabeza, con el pie enroscado en torno al cuello" (SOCH, 139). Frases prosaicas describen la pragmática realidad popular; a veces, el prosaísmo está plagado de groserías en términos de necesidades corporales. Aparece también un apunte grotesco-feísta: "dos cuervos comían el vientre de un suizo ahogado" (SOCH, 142), que está entre el Realismo Clásico y el Naturalismo gallego de Ramón del Valle-Inclán. La fruición cunqueiriana en el detalle feísta, un vientre semi-abierto en probable putrefacción y picoteado por dos pájaros negros, corre pareja con algunas descripciones de Valle-Inclán, por ejemplo, la del enano hidrocéfalo de *Divinas palabras*. "El enano había tenido el último temblor. Sus manos infantiles, de cera oscura, se enclavijaban sobre la colcha de remiendos, y la enorme cabeza azulenca, con la lengua entre los labios y los ojos vidriosos, parecía degollada. Las moscas del ganado acudían a picar en ella".[700]

El segundo estrato narrativo y lingüístico es el poético-modernista. El "Fin de siglo" es, según la definición de Juan Ramón Jiménez (1881-1958), "el encuentro de nuevo con la belleza sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa".[701] A finales del siglo

[700] R. del Valle-Inclán. *Divinas palabras*, *op. cit.*, p. 125.
[701] J. Ramón Jiménez. *El Modernismo*. Madrid: Aguilar, 1962, p. 17.

XIX y principio del XX surge una concepción de la poesía basada en la evocación de los cancioneros y romanceros medievales. Los atributos femeninos y el amor vuelven a cautivar al poeta. El medio natural es el lugar predilecto de la pasión amorosa: el amor y la naturaleza se entrelazan y se confunden como en la lírica amorosa de tipo popular, pero con un lenguaje sensorial y metafórico. Se trata de un Modernismo ya depurado de los excesos de la primera fase, sin bohemia, ni opulencia ni artificiosidad, y que Cunqueiro forja magníficamente en los poemarios de corte neotrovadorista, *Cantiga nova que se chama ribeira* y *Doña do Corpo delgado*.

En la farsa teatral de Romeo y Julieta, la gente de Verona está esperando provisiones, y en su lugar llega una carta "para la muy dolorida infanta de Verona doña Julieta" (SOCH, 143). Es una escena muy patética y sentimental: el correo se arrodilla a los pies de la dama, le entrega la misiva de Romeo; ella la besa, acaricia la cinta negra que lleva su dirección, y lee la carta. Cunqueiro concentra en la prosa una serie de imágenes de intenso lirismo, creando un cuadro de la pasión amorosa a través de los sentidos. El poeta, Romeo, describe sus sentimientos frente a la amada ausente. Su amor es un sueño, una memoria del tiempo pasado. Las metáforas de la belleza femenina provienen de la naturaleza: "¿Quién no encontraría la luna en el cielo?" (SOCH, 143). El resplandor y la claridad lunares son los epítetos de la amada, que también es parangonada a una paloma y a una tórtola: "No perdí el hábito de hablarte, palomas hay, Julieta, tan vecinas mías en Siena" (SOCH, 144), y "No perdí el hábito de oírte, tórtola, de los ojos entreabierto de la mañana" (SOCH, 144).[702]

[702] Las metáforas del mundo rural para referirse a la amada la encontramos también en los poemas neotrovadorescos del autor. En *No niño novo do vento…* hallamos: "hai unha pomba dourada"; mientras, en *Por oír a unha rula decir de amor…* se refiere a la amada como tórtola

La mirada hechizadora de la dama que irradia al amado es un tópico conocido. Aquí, la privación de la mirada de ella despoja al poeta de la propia vida: "El polvo que me cubre, ceniza de rosas que de tu amor crecieron en mí para morir tan pronto como dejaste de mirarlas" (SOCH, 144). Las metáforas de la rosa y del rosal, símbolos de amor, se convierten en polvo, ceniza y muerte. El poeta es un "muerto desterrado" (SOCH, 144), un "fantasma soy" (SOCH, 144), "una sombra" (SOCH, 145) y, herido de amor, no puede que refugiarse en el medio natural. La naturaleza comparte los sentimentos del enamorado: "¿me envía sonrisas por el aire?"; "¿me envía sonrisas por el agua?" (SOCH, 144), y es portavoz de su desdicha.

En los ejemplos que acabo de reproducir están concisamente expresados los temas de la lírica amorosa popular, con la que Cunqueiro enlaza, y de la que es heredero siendo el mayor representante del movimiento poético neotrovadoresco de los años treinta. En las *cántigas d'amigo* gallego-portuguesa y en la poesía de raíz folclórica de los siglos XV, XVI y XVII sobresalen las cándidas y delicadas voces femeninas que entonan las penas de su corazón. En una *cántiga* de la edición de Nunes (1928 y 1932), por ejemplo, podemos leer que la muchacha ruega al amado que se levante a escuchar cómo todas las aves cantoras del mundo hablan de sus amores: "Levad', amigo, que dormide-las manhaas frias:/ toda-las aves do mundo d'amor dizian./ *Leda m'and'eu*".[703] En otras, la ausencia del enamorado acarrea la falta de sueño ("Pela ribeira do rio/cantando ia la virgo d'amor:/'Quen amores á/como dormirá?/Ai, bela frol'");[704] o un corazón henchido de dolor (Dizia la fremosinha:/'*ai, Deus val*,/com'estou d'amor

en amores. Á. Cunqueiro. *Antología poética*, *op. cit.*, p. 106; p. 108; p. 120.

[703] M. Frenk Alatorre (ed.). *Lírica española de tipo popular*. Madrid: Cátedra, 2004, p. 61.

[704] Ibíd., p. 41.

ferida!'/*Ai, Deus val, com'estou d'amor ferida!*").[705] En otro poema, esta vez de Juan Fernández de Heredia (1310-1396), la amada vierte lágrimas de sangre por no poder ver a su enamorado: "Los ojos de la niña/lloran sangre;/ahora venirá/quien los acalle".[706] También las metáforas cunqueirianas de la rosa y del rosal son una prueba de la influencia de la lírica popular sobre nuestro autor. En el *Cancionero musical de Palacio* (1335), una niña se queja de cómo se fue al rosal a recoger rosas y allí halló el amor y, al mismo tiempo, la muerte: "Dentro en el vergel/moriré,/dentro en el rosal/matarme han./Yo me iba, mi madre,/las rosas coger,/hallé mis amores/dentro en el vergel./[Moriré]. Dento en el rosal/matarme han".[707]

La pretensión cunqueiriana de ser fiel a los modelos de la pura y simple poesía medieval se enriquece con la sensibilidad estética de "Fin de siglo" y con la sinestesia, la principal figura retórica del Simbolismo francés. La sinestesia, que se rige en el intercambio de sensaciones (visuales, auditivas, olfativas, gustativas, táctiles) y emociones, la inaugura Charles Baudelaire (1821-1867) en el poema *Correspondances* (1857) ("Comme de longs échos qui de loin se confondet/dans un ténébreuse et profonde unité,/vaste comme la nuit et comme la clarté/les parfums, les couleurs et les sons se réspondent").[708] Para no cansar citaré sólo algunos testimonios de las sinestesias del fragmento cunqueiriano: el día "perfumado de su lágrima" (SOCH, 143-144), "murmuro al oído de mis días" (SOCH, 144), "los ojos entreabiertos de la mañana" (SOCH, 144). Cunqueiro junta dos imágenes de distintos campos sensoriales, e incluso hay prosopopeya, con la

[705] M. Frenk Alatorre (ed.). *Lírica española de tipo popular*, *op. cit.*, p. 45.
[706] Ibíd., p. 126.
[707] Ibíd., p. 85.
[708] C. Baudelaire. *I fiori del male e tutte le poesie*. Roma: Newton, 1992, p. 50.

atribución a seres inanimados cualidades o actos perteneciente a los seres animados: las lágrimas perfuman, los días pueden oír y las mañanas hasta ver.

Por último, es preciso ver cómo el autor crea un continuo cambio de tono, pasando del estilo popular y prosaico al áulico y poético. El primer ejemplo de este contraste humorístico es:

> No hay un ruiseñor en la pineta, porque fue comido por las mozas para poder guardar para sus enamorados algo más que el esqueleto (SOCH, 142).[709]

El ruiseñor y su canto, símbolos de la belleza, de la dulzura y del amor, se banalizan convirtiéndose en comida para sobrevivir durante los yermos años de la guerra. El ruiseñor es el emblema de los enamorados y está presente en la lírica medieval y en los bosques y jardines románticos y modernistas. Aquí, el idealismo se opone al contexto realista del hambre más dura y de la pobreza recreado con la imagen del esqueleto, alegoría de la muerte. La imagen poética se disgrega, se dramatiza y el resultado es semi-trágico. El segundo ejemplo es:

> ¿Quién es doña Julieta? Es de señores. Es una enamorada célebre. ¿Una de los Capuletos que parió de un herrero? (SOCH, 142).[710]

Los epítetos de la nobleza -Julieta proviene de los Capuletos, unas de las familias más importantes de Verona- y del eterno amor por Romeo se descomponen en la prosa humorística del autor. El coro se pregunta si la célebre enamorada fue embarazada por un herrero. Cunqueiro acentúa el efecto de contraste, porque la identidad literaria de Julieta se rebaja al contexto humilde y vulgar de la plaza

[709] Lo subrayado es mío.
[710] Lo subrayado es mío.

pública. El resultado es una dramatización cómica y, mientras el ejemplo anterior tendía a la tragedia, este se viste de comicidad y de hilaridad. La imagen se quiebra en dos partes: el sentimiento poético se trivializa, surge un sentimiento opuesto, muy vulgar y prosaico, que arrastra la escena en la burla y en chanza. El ejemplo paródico representa la actitud revolucionaria e intelectual de nuestro autor, que, en lugar de encasillarse en las reglas de un género específico, deja fruir su imaginación en un estilo vanguardista, bien descrito por Luigi Pirandello en el ensayo *El humorismo*.[711] Cunqueiro descompone, embarulla, enmaraña la forma, y es creador de un lenguaje literario nuevo, vivaz y espontáneo.

El principio humorístico del pastiche es también la esencia del tercer y último ejemplo:

> Hicieron su capital mandando cebollas a Venecia. También enviaban hilo de seda (SOCH, 143).[712]

La familia de Julieta es gente adinerada gracias al comercio de la cebolla y de la seda. Por un lado, la hortaliza remite a un contexto realista: es un detalle banal y prosaico de la comida diaria de la gente pobre; por otro, la seda nos traslada a un mundo refinado y aristocrático. La seda figura en el mundo de la voluptuosidad y de los placeres de los modernistas.

En resumen y para concluir, la técnica del contraste sugiere un modelo de textualidad abierta, pluriestilística, heteroglósica y vanguardista. En el pasado, Cunqueiro fue incomprendido e infravalorado por la crítica; mientras que hoy en día se le otorga prestigio por dialogar con la tradición y por oponerse al monologismo de la corriente imperante de la posguerra.

---

[711] Cf. pp. 78-79.
[712] Lo subrayado es mío.

4.3.4.1.3. Una puesta en escena de tintes expresionistas. Cunqueiro y el esperpento

En una entrevista de 1981, Álvaro Cunqueiro reconoce la influencia de la estética del esperpento de Ramón del Valle-Inclán sobre *Las crónicas del Sochantre*:

> O esperpento ten influido… […] Quizaves as miñas *Crónicas de Sochantre* foran doutra maneira se eu non houbera lido o esperpento de Valle-Inclán, quizais houbera buscado outro punto de vista tráxico, ou dramático… Pero o contraste, esa chea de contrastes que hai en tódolos esperpentos de Valle-Inclán, a min sedúcenme, parécenme unha forma moi alta de literatura.[713]

En efecto, la puesta en escena de "Romeo y Julieta, famosos enamorados" se cifra, en mi opinión, en una serie de contrates de corte esperpéntico y expresionista. Veamos esa posible influencia con más detalle. Para ello analizaremos el fragmento de la farsa shakesperiana y lo compararemos con el esperpento valleinclanesco de *Tirano Banderas, novela de tierra caliente* (1926-1927).

> Hay ahora, al margen, en tinta roja, una nota del Sochantre, que dice: "Aquí empezó a anochecer, y comenzaron a mostrarse los esqueletos".
> […]
> Las manos de Julieta, a la luz de la linterna, se ven descubiertas de carne. Julieta, horrorizada, deja caer la carta. El coro estalla en grandes gritos y lloros, que repite la gente que está en el atrio, mezclándose lo argumentado con la vida.
>
> Coro. - ¡Los suizos se fueron porque venía la peste! ¡No traía amor, que traía la peste! ¡La peste negra! ¡Vino la peste de Siena!

[713] C. C. Morán Fraga. "Entrevista con Álvaro Cunqueiro", *op. cit.*, pp. 375-376.

> Toda la compañía es ahora un haz de esqueletos contra el tapiz de fondo.

> Coro y Gente de Comfront. -¡La peste! ¡La trajeron los cómicos! ¡La peste negra de Italia! ¡El amor traía la peste en los huesos! ¡Mirad la muerte! ¡La peste! ¡La peste!

> Huyen el Coro y la gente. El atrio queda desierto. El caballo en que había venido el Correo es un esqueleto de caballo en medio del atrio. El *La Garde*, del coronel Coulaincourt, quien de un salto, desde el tablado, se lanza a él, y sale galopando en la noche, levantando chispas en los pedruscos del atrio. Siguen oyéndose gritos y de ven luces correr por los caminos. (SOCH, 145-146).[714]

El drama es muy reducido: se compone de cuatro acotaciones y tres diálogos de Julieta, del coro y, finalmente, del coro y de la gente de Comfront. La historia de amor de Romeo y Julieta se interrumpe, porque los actores se convierten en esqueletos sumiendo el atrio de la representación en el pánico y en el miedo epistemológico. Comediantes y espectadores parecen vivir una experiencia neurótica. Cunqueiro crea una fuerte tensión dramática, moldeando la escena sobre los contrastes. En primer lugar, las situaciones espaciales y temporales donde se juntan las antítesis del supramundo y del inframundo, del día y de la noche, de la luz y de las tinieblas, de la vida y de la muerte. En el espacio dramático, las leyes cósmicas de luz, orden y lógica quedan alteradas; la nocturnidad, el pánico, la irracionalidad se hacen humorísticamente con la escena. Por primera vez, el mundo real, con excepción del Sochantre, tiene un contacto visual con la hueste de difuntos. El público es espectador de su metamorfosis de ser humano en ser sobrehumano, cuando al anochecer los actores vuelven a su condición de esqueletos. El espacio dramático, entonces, se transforma y de real y objetivo se

[714] Lo subrayado es mío.

convierte en irreal y subjetivo. La interiorización del espacio es un rasgo característico del Expresionismo,[715] donde dominan los sentimientos, la psique, el sueño y la visión. Cunqueiro no traspasa la frontera quedándose en el límite de lo fantástico.

Con respecto a los personajes, el autor crea un enfrentamiento entre, por un lado, los esqueletos y el coro y, por otro, la gente de Comfront. De nuevo podríamos interpretar esta oposición en clave expresionista: unos individuos aislados se confrontan con la colectividad.[716] Al ver la compañía de muertos, el coro estalla en grandes gritos y lloros. A un lado del escenario están unas figuras desnudas, anónimas, que encarnan la muerte y la enfermedad; al otro, unas réplicas corales. En este caso, la colectividad libera sus sentimientos de miedo y de terror, gritando repetidas veces que ha venido la peste negra. Con todo, esta escena casi apocalíptica resulta cómica para nosotros, los lectores, que conocemos de antemano el carácter farseco de la pieza.

En "Romeo y Julieta, famosos enamorados", el lenguaje es esencial y sin ornatos discursivos; se concentra, por la mayoría, en las repeticiones de una misma palabra (la peste) con el fin de transmitir un efecto entre lo dramático, lo patético y lo ridículo. En el teatro alemán, el habla es también estilizada, esencial y antinaturalista; esto pide a los actores un mayor esfuerzo de concentración e intensidad para reproducir sobre el escenario toda la tragedia del conflicto interior del individuo frente a la totalidad de la sociedad moderna y burguesa.

---

[715] Para las características del Expresionismo véase D. Bablet y J. Jacquot (eds.) *L'Expressionnisme dans le Théâtre Européen*. Paris: Editions du Centre Nacional de la Recherche Scientifique, 1971.

[716] En el Expresionismo alemán, el contraste individuo-sociedad burguesa y moderna tiene un fuerte contenido de crítica social. Por el contrario, Cunqueiro se ciñe a lo fantástico; lo acentúa para mejor subrayar el contraste con la vida real.

Por lo que se refiere a la escenografía, en Cunqueiro, los elementos espectaculares dominan sobre los textuales en la mímica, en el juego de volúmenes y en el contraste entre luces y sombras. La plasticidad y los contrates lumínicos en el teatro expresionista son una consecuencia de la influencia del cine mudo y de la introducción de la electricidad en los escenarios. En "Romeo y Julieta", la mímica es el vehículo principal de la expresión de los actores, cuyos gestos tienden a la condensación y a la caricatura farsesca. Imaginémonos por ejemplo, el horror pintado en el rostro de Julieta cuando ve sus manos descubiertas de carne o el semblante trágico y pavoroso del coro. La línea es otra protagonista del espectáculo de los esqueletos, con el espacio subordinado al volumen. En Cunqueiro no hay prácticamente decorado que ejemplifique las líneas, sólo el tablado y el telón. El autor aprovecha la desnudez del espacio y la nocturnidad para crear unos bultos negros estilizados (la hueste al fondo de la escena). En muchas representaciones expresionistas he encontrado la misma técnica: se crea un mayor distanciamiento entre el público y el escenario relegando la imagen al fondo, para distorsionar la perspectiva y acrecentar el drama y el patetismo. Finalmente, destaca el contraste entre la luz y la sombra. La escena está sumida en la oscuridad, y es entrecortada por la luz que crea un efecto de penumbra. En *Las crónicas*, la luz de una linterna sustituye la claridad lunar del teatro expresionista. Los focos aíslan los momentos importantes y dividen la escena en dos zonas de expresión: por un parte, el tablado está iluminado por una lámpara, que revela la presencia de los esqueletos; mientras, por otra, la oscuridad del atrio sumerge al coro y a la gente de la ciudad en el terror.

Veamos ahora las similitudes con un fragmento de *Tirano Banderas*:

> Los gendarmes comenzaban a repartir sablazos. Cachizas de faroles, gritos, manos en alto, caras ensangrentadas. Convulsión de luces apagándose. Rotura de la pista en ángulos. Visión cubista del Circo Harris.[717]

> Torva, esquiva, aguzados los ojos como montés alimaña, penetró, dando gritos, una mujer encamisada y pelona. […] las dos figura parejas se recogían, susurrantes en el umbral de la puerta. Eran, sobre el hueco profundo de sombra, oscuros bultos de borroso realce. […] Aquella pelona encamisada era la hija de Tirano Banderas: Joven, lozana, de pulido bronce, casi una niña, con la expresión inmóvil, sellaba un enigma cruel su máscara de ídolo.[718]

En efecto, caben paralelismos entre el heredero de Francisco de Goya y Cunqueiro en el distanciamiento tragi-cómico y grotesco de los artistas, en los movimientos de los personajes (condensados y teatralizados), en el juego de volúmenes y en las técnicas fílmicas del claro-oscuro y de los primeros planos. Para empezar, ambos autores comparten el punto de vista dramático, distanciándose de sus criaturas. En la farsa teatral de los esqueletos, Cunqueiro no mira como de costumbre a los caracteres de pie, sino desde el aire a la manera de Valle.

Los autores consiguen su propósito antirrealista y simbolista de forma diferente: Cunqueiro a través de lo fantástico, porque juega con la oposición entre una hueste maravillosa y la réplica del mundo humano, llegando al dintel de lo grotesco. Valle acentúa el distanciamiento irónico alterando la realidad con imágenes grotescas a través de los espejos cóncavos y convexos: el retrato de la hija de Tirano Banderas es animalizado. Es torva y esquiva y posee unos ojos de alimañas.

---

[717] R. d. Valle-Inclán. *Tirano Banderas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1993, p. 102. Lo subrayado es mío.
[718] Ibíd., pp. 117-118.

La influencia de Valle sobre Cunqueiro aparece también en la mímica de los personajes. Julieta y el coro sobreactúan con gestos descontrolados, mientras que en Valle destacan los retratos plásticos de la muchedumbre y de la niña. De manera especial, en la imagen de la muchacha, el autor de *Tirano Banderas* se muestra heredero de Goya al intensificar los rasgos expresivos hasta el punto de desnaturalizárlos y congelarlos en una máscara, en una expresión inmóvil.

Otros puntos de contacto se hallan en el dominio de la forma y en la técnica de los primeros planos. La cámara enfoca desde lejos unas siluetas negras, que en Cunqueiro son los esqueletos y en Valle, unos bultos oscuros. En el caso de Cunqueiro, las sombras se estallan contra el telón de fondo del teatro y en el ejemplo de Valle, en un hueco profundo. Además, la penumbra arropa las dos escenas, donde se impone la línea y el aspecto visual. Con todo, Valle exagera aún más que Cunqueiro el volumen y habla de unos cuerpos de borroso realce.

Por último, ambos autores aprovechan la dualidad blanco y negro. En "Romeo y Julieta, famosos enamorados" hemos visto que en la oscuridad del atrio, el rayo de luz concentra el momento más dramático de la acción, la invasión del inframundo en el supramundo. El primero fragmento de *Tirano Banderas* muestra el juego de la luminaria: en la escena está presente una multitud en estado de agitación y, al mismo tiempo, la luz de los faroles ilumina el cuadro por cortes. Valle trae a colación el juego de los focos cuando al apagarse las luces nos recuerda la "rotura de la pista en ángulos".[719]

Después de pasar revista a las innovadoras puestas en escena de Álvaro Cunqueiro y de Ramón del Valle-Inclán, me parece importante recordar que estas propuestas teatrales

[719] R. d. Valle-Inclán. *Tirano Banderas*, *op. cit.*, p. 102.

se originan en la reflexión sobre la noción de realismo de los géneros literarios, que tiene lugar a principio del siglo XX. Como siguiere José Antonio Pérez Bowie, en España se precisa un proceso de "reteatralización", de recuperación por parte del tablado de los elementos artísticos que le son propios. Y esto sucede gracias también a la influencia positiva del cine sobre el teatro, que se manifiesta en la absorción por parte de este de los medios expresivos del séptimo arte,[720] como he intentado demostrar en el comentario a sendos fragmentos de Cunqueiro y de Valle. Cierto es que en España, Valle y los círculos culturales liberales y krausistas encabezan una revolución del teatro, por aquel entonces aún anclado en el siglo decimonónico y en la visión naturalista. Valle plantea la posibilidad de un teatro moderno, estilizado, antirrealista y anti-burgués, muy crítico con la sociedad española. El autor intenta varias veces poner en escena sus piezas dramáticas con la ayuda de Cipriano Rivas Cherif (1891-1967), pero con muy escaso éxito. Rivas Cherif es un gran conocedor de las propuestas teatrales europeas,[721] que cuando asoman a algunos escenarios españoles son una bocanada de aire fresco. Para Rivas Cherif, el teatro expresionista es "la bandera de la revolución artística que, poco a poco, ha de conquistar el mundo como la

[720] J. A. Pérez Bowie. *Realismo teatral y realismo cinematográfico*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004, p. 15.

[721] "Ni será menester que solicite una pensión de la Junta de Estudios, a fin de perfeccionar en el extranjero el conocimiento de cuantas teorías pregonan los nuevos teatros que por doquier se alzan con modernas fórmulas y reacciones artísticas. Porque aparte de haber visto, de paso en Florencia algunos años ha, la escuela teatral que antes de la guerra tenía establecida en la antigua Arena Goldoni el ex autor inglés Gordon Graig […] amén de las representaciones del Vieux Colombier, o de M. Firmin Gémier tan influenciadas de Reinhardt –y del ruso Pitoeff…". En C. Rivas Cherif. *Nuevo repertorio teatral*. Vaduz (Liechtenstein): Topos Verlag, 1982, p. 641. Rivas Cheriff frecuenta los ambientes teatrales en Bolonia y Milán entre 1911 y 1914, y en París en 1920-1921. Recién llegado a Madrid, tras la experiencia italiana, divulga las teorías de *The Mask* (Florencia, 1908-1929), revista teatral editada por Gordon Craig.

revolución social".[722] El Teatro de la Escuela Nueva, el Teatro de los Amigos de Valle, el Mirlo Blanco, el Cántaro Roto y el Caracol demuestran el intento de poner en escena las obras de Valle, y de proporcionarle un decorado "visual" gracias a la presencia de Sigfrido Burmann, colaborador de Max Reinhardt.

En el caso de Cunqueiro, también nuestro autor se propone renovar el panorama teatral gallego catalizado alrededor del Realismo Social de la posguerra; y por eso en el caso de "Romeo y Julieta" tiene la vista puesta en los esperpentos de Valle, que ponen sobre el tapete la cuestión de los prototipos naturalistas y de su fidelidad mimética a la realidad. No es improbable que el autor de *Tirano Banderas* conociese el teatro expresionista, pero lo cierto es que tanto Valle como Cunqueiro hallan un paradigma nacional de abstracta expresividad en las pinturas negras de Francisco de Goya (1746-1828), en sus retratos de tipos populares, de líneas abocetados, de ojos hinchados y de muecas sardónicas, que están inmersos en escenas oscuras e irracionales.

[722] C. Rivas Cherif. "Nuevos modos y modas de arte". *La Internacional* 37 (1920), p. 4.

4.3.5. Lo fantástico: ejercicio de subversión

Lo fantástico ocupa los espacios marginales de la producción cultural dominante. Bajo los ribetes de literatura de evasión y fantasía los escritores pueden esconder un contenido subversivo y revolucionario en contra del poder político y de la visión oficial. González-Millán recoge esta definición:

> Por definición, ya se ha dicho, la discursividad fantástica problematiza las prácticas de significación cultural dominante: codifica lo invisible, lo indecible, lo impensable, los espacios que la cultura oficial rechaza o silencia.[723]

Propongo la tesis de un texto que escrito en los cincuenta y galardonado por el Premio de la Crítica, el más independiente de la época, aborda una serie de delitos cometidos por los miembros de la hueste bajo la rúbrica de lo fantástico y maravilloso. La literatura de Cunqueiro, a menudo, se queda extramuros del panorama nacional del realismo comprometido, pero en *Las crónicas* conseguiría neutralizar la censura y hablar de violencia, saqueos, violaciones, lujuria y avaricia, por boca de la danza de la muerte. La descripción de los delitos en lo que incurren unos seres sobrenaturales comparada con las representaciones realistas de una sociedad hambrienta y desamparada, como puede ser de *La Colmena* (Buenos Aires, 1945-1946; Madrid, 1951) de Camilo José Cela, me ha llevado a plantearme, con el apoyo crítico de Abraham Martín Maestro, el verdadero objetivo de Álvaro Cunqueiro, hombre políticamente liberal y galleguista, que se pone del lado

[723] X. González Millán. "Fantasía y parodia: La subversión del texto narrativo en *Las crónicas del Sochantre*", *op. cit.*, p. 82.

del bando franquista cuando el levantamiento.[724] A medida que iba comentando *Las crónicas del Sochantre* con Martín Maestro me daba cuenta de la posibilidad de leer la novela cunqueiriana como una especie de "*pacto fantasmático*"[725] con su mismo autor. Esto no significa en absoluto una transposición directa de la experiencia vital de Cunqueiro, según la definición de autobiografía de Philippe Lejeune,[726] ya que el escritor no emplea la forma discursiva del *yo*. El discurso en tercera persona evita la identificación entre autor y personaje; con todo, la voz en el texto levanta sospechas sobre una posible correlación irónica entre la diégesis y el mundo de fuera.

Cuando a Cunqueiro se le pregunta por su papel como intelectual comprometido, el gallego aborda este tema con evasión y escepticismo sin un rechazo claro de su postura política durante el régimen. En rigor, nuestro autor no se retracta nunca públicamente, pero sí desde el principio manifiesta cierto escepticismo que se va acentuando a lo largo de la guerra civil. En un artículo de 1937, "Servidumbre de la inteligencia", sobre el cual Jordi Gracia ha llamado la atención en el congreso "Mil e un Cunqueiros" por parecerle permeado de una rebeldía intraburguesa y de una anticonvencionalidad convertida en materia estética, podemos leer que, según Cunqueiro,

> el problema del intelectual es, simplemente, el problema del hombre. Por otra parte, en esta nueva España, después de tantos años de mayorías y minorías y votaciones, las cabezas siguen dándole vueltas a los partidos, a las bandas, a los lados. Siguien haciéndose partidos, derechas e izquierdas, diestros y siniestros, ambidiestros y

[724] Véase la biografía del autor, p. 37 y ss.
[725] P. Lejeule. *El pacto autobiográfico y otros ensayos*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994, p. 83.
[726] "Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad". Ibíd., p. 50.

> ambisiniestros y estas dos últimas filas son las de los peores. Ya se retorcerán alguna vez. A alguno nos queda recordar al Pisano, a aquel que se retrató con los *Diálogos* de Platón en la mano: "Una gran pasión; todo lo que se puede sufrir. Y un ánimo libre y por entero desilusionado es todo lo que se puede alcanzar".[727]

Tal vez no resultara tan arriesgado relacionar los crímenes de la hueste pecadora con los de la guerra civil, quizá de uno y de otro bando. El punto de vista de Cunqueiro es siempre el irónico, y quizás el autor se riera aquí de sí mismo, de su papel como intelectual al servicio de la propaganda política del bando vencedor. Otras obras del autor se han vinculado con la crítica política ya sea *Cuando un hombre que se parecía a Orestes*, que siempre se ha leído como una defensa de abandonar el sentimiento de venganza; o *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*, que Antonio Francisco Pedrós-Gascón considera una rememoración del Falangismo juvenil del autor;[728] o bien *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*, donde Cunqueiro recrea el clima de tensión e incertidumbre que se respiraba ante la inminente muerte del dictador.

En efecto, si en la mayoría de las novelas cunqueirianas las coordenadas espacio-temporales son indeterminadas, en *Las crónicas del Sochantre* estamos en la Bretaña de la Revolución Francesa: "Y en estas imaginaciones le sorprendió la Revolución de Francia" (SOCH, 18). Cunqueiro describe el clima de insurrección política y social de la Armorica, una de las regiones francesas con Estados, privilegios feudales, apellidos

---

[727] Á. Cunqueiro. *Álvaro Cunqueiro en Ortigueira*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2011, p. 25.

[728] En el congreso *Mil e un Cunqueiros*, que tuvo lugar en Santiago de Compostela, Vigo y La Coruña los días 28 de septiembre-1 de octubre, Pedrós-Gascón propuso una interesante ponencia, con el título de "Ecos de un pasado feroz: rememoración del falangismo juvenil en *Fanto Fantini*, de Álvaro Cunqueiro", sobre la fabulación paródica –desde la vejez- del período falangista vivido por el autor durante la década de los treinta.

nobiliarios e ilustres linajes que se habían visto usurpados por falsificaciones y pleitos de herencias y de tierras. En este régimen aristocrático estallan los primeros disturbios entre realistas y republicanos. La tensión interna, en la que participan los regimientos de Infantería y de Marina Real y las varias representaciones políticas (la Nobleza, el Clero, el Tercer Estado), acaba en un cuadro de tremenda y sanguinaria violencia. En mi opinión, es el humor del gallego el que abre la brecha a una doble lectura del texto, pues bien ¿se tratará de la Revolución Francesa o estará aludiendo al conflicto intestino de España?

En *Las crónicas*, el Sochantre de Pontivy es considerado por algunos un "'aristo' de los más duros, correo puesto de los príncipes" (SOCH, 18), y hasta se imagina por venganza de sus detractores "con la cabeza clavada en una pica" (SOCH, 19). Durante la guerra civil, Cunqueiro es testigo directo de actos violentos, sin él cometerlos. De manera similar, Charles Anne, "raptado" por una hueste de réprobos, ahorcados y sombras para alegrar con su bombardino la travesía de la Santa Compaña, se convierte en narrador de historias plagadas de pecados y de acciones reprobables que él simplemente escucha.

Veamos en detalle el contenido criminal de las historias de los fantasmas. En la primera, la difunta Madame Clarina de Saint-Vaast se enamora de Pierre el Flautista y accede a que el novio deje embarazada a la hermana con el fin de salvarla de una grave enfermedad; sin embargo, los dos se enamoran y se casan, a expensas de Madame Clarina. Esta, corroída por los celos, envenena a su hermana y luego se suicida. La segunda es una historia de horca y de avaricia. El avaricioso escribano de Dorne mata con una pica a dos Guardias Montados, que le sorprenden buscando dinero en el castillo de Villiers de Flers el

Negro. De camino al cadalso de Rennes, el notario de Dorne es escupido en la cara a guisa de un vil criminal.

La tercera narración presenta una escena de violencia brutal con el saqueo de la ciudad de Brisach. Los soldados del regimiento de Normandía entran cantando Tonnerre, Tonnerre de France, matan a los hombres, pisan a sus cabezas, violan en masa a las mujeres. A la postre, al coronel Coulaincourt de Bayeux le fusilan por violar a una niña de doce años. El difunto podrá ir al infierno sólo después de doce años de peregrinaje en el mundo de los vivos. En el siguiente cuento, el verdugo de Lorena se deja corromper por dinero, y en lugar de ahorcar al diablo Ashevedo decapita a un viejo bohemio. El verdugo está a la espera que el Judío Errante le recoja en Roma para el año que viene. El tema central de la penúltima historia es nuevamente el asesinato por avaricia. El médico Sabat se mancha de múltiples asesinados por medio de la ciencia de los venenos del Libro de Valentino. En un año, el médico bajará al infierno con el diablo. El punto central de la última historia es la muerte en la hoguera de Guy Parbleau, espolique del demonio.

En resumen, hay que reconocer que el contenido de estas historias es atípico con respecto a la visión social-católica de los años 50: la descripción de una hueste pecadora en tiempos de guerra y, además, su irónico juicio final. De los siete pecados capitales aquí aparecen el de la envidia, el de la avaricia y el de la lujuria. Cabe recordar también el dicho común de que el pecado capital de los españoles es la envidia. Por lo demás, el bombardino es testigo de otras acciones criminales donde él participa sólo como músico y artista. La primera aventura del Sochantre con la hueste es la emboscada capitaneada por el Coronel Coulaincourt de Bayeux contra dos cañones republicanos “por carretera real de Saint-Brieuc” (SOCH,

114). El hidalgo de Quelven guerrea vitoreando "¡vive le Roi!" (SOCH, 116); el verdugo de Nancy trae como botín de guerra la "masa sanguinolenta [de un] oficial de la República" (SOCH, 117); mientras Charles Anne está en la retaguardia y les acompaña con una marcha cazadora. La segunda aventura transcurre en la plaza de la guillotina de Dinan (SOCH, 121), donde se quiere ajusticiar a un ciego, que "oyeron en Saint-Malo cantar unas coplas realistas" (SOCH, 122). El cadalso "va cubierto con la bandera tricolor y guardada por un pelotón de fusileros" (SOCH, 125). Finalmente, interviene Monsieur de Nancy, que corta la cabeza al verdugo en lugar de al ciego. En ambos ejemplos está claro el trasfondo bélico de la Revolución Francesa entre los partidarios de la corona y del tricolor. Con todo, bajo el disfraz de lo fantástico, ¿no podría haber una traslación ficticia de las batallas fratricidas de la guerra civil?

Por último llama la atención la actitud del protagonista con la danza de la muerte. Charles Anne otorga plena confianza a sus compañeros: al miedo por los esqueletos y al rechazo por sus crímenes se imponen el respeto y la amistad. El Sochantre se siente feliz de estar con los difuntos [ahora tan familiares (SOCH, 103)] y de vagabundear con ellos sin las dificultades y las preocupaciones de la vida de otrora (SOCH, 107). Charles Anne afirma que "nunca había sido tan joven, nunca había tenido para él el mundo tan obsequiosa y fácil novedad" (SOCH, 109). De hecho, el rapto de la Santa Compaña parece favorecer el estado de ánimo del bombardino, sobre todo, cuando el médico Sabat le informa de la fama de su música allende los contados de Bretaña.

Tras transcurrir tres años con la hueste de fantasmas, el Sochantre vuelve a casa. En su ausencia, el tío de Mamers el Cojo hace de interino como director de coro en

los oficios divinos, y lo convierte en un clérigo pervertido y revolucionario:

> Es necesario que sepas que estás de clérigo juramentado, que ahora no te gusta la tortilla de hierbas, bebes vino blanco en vez que tinto, y vas con el zapatero de las hebillas a la casa de la Ruanesa a tomar caña caliente con miel, y gastas escarapela tricolor en la chistera.
> ¡Me hiciste un perdido! –se indignó el Sochantre (SOCH, 156).

A lo largo de los tres años ocurre un cambio de personalidad. El difunto que lo sustituye cambia los gustos del Sochantre en la cocina, con las mujeres y en la política. Ahora frecuenta el lupanar de la villa de Pontivy y lleva el sombrero con una faja tricolor, estandarte de los republicanos. Antón Risco reconoce en la transformación del bombardino un guiño irónico a la visión oficial de la posguerra:

> Al final el Sochantre es convertido a la fuerza por el curioso tío de Mamers el cojo en un clérigo pervertido y revolucionario. Tan poderoso relente de libertad e incluso de libertinaje, dado a conocer en 1956, en pleno vigor del franquismo y del Nacional Catolicismo, no cabe duda de que representaba un notable golpe de audacia por parte de su autor.[729]

Tras quedarse indignado por este cambio, el protagonista se apacigua cuando Madame Clementina Marot le recuerda el manzano de la cuesta de Quelven, una donación del finado hidalgo de Quelven: "El Sochantre sonrió. ¡La pomarada! ¡El soto de manzanos de la cuesta de Quelven! En el próximo mayo iría a tomar la sombra allí y por San Pedro ya habría manzanas. […] Silbaba la Carmañola afeitándose (SOCH, 156)".

[729] A. Risco. "Cunqueiro y la literatura fantástica gallega". *Ínsula* XLVI: 536 (1991), p. 12.

Según mi personal opinión y la de Abraham Martín Maestro, *Las Crónicas del Sochantre* son una novela maravillosa, donde, aunque no se pueda hablar de una identificación con el autor de la cubierta del libro, parece que narrador y personaje cuenten "con un referente externo que se convierte en garantía de credibilidad".[730] En 1947, Cunqueiro regresa a su villa y reflexiona sobre su vida pasada. Después de diez años vuelve a la narrativa y en *Las crónicas*, quizás, se reflejen sus experiencias vitales tras una larga ausencia, en una especie de autobiografía interior, un viaje hacia el desencanto. La ironía permite al autor distanciarse emotivamente de lo vivido; se convierte en un escéptico; se ríe de la realidad, y practica el autohumorismo, burlándose de sí mismo.

[730] A. Garrido Domínguez. *El texto narrativo*, *op. cit.*, p. 117.

4.4. *LAS MOCEDADES DE ULISES*

4.4.1. Cunqueiro y Homero

Las mocedades de Ulises aportan una gran novedad en la producción cunqueiriana al ser la primera novela escrita directamente en castellano. La gestación de la obra empieza en 1955 y culmina con su publicación en 1960 por la editorial barcelonesa Argos. En la correspondencia con su amigo íntimo Francisco Fernández del Riego, en 1955, el autor muestra mucho entusiasmo por la obra escrita en español:

> Estou traballando en *Las mocedades de Ulises*. Coido que sea un grande, fermoso libro, cheo de vida y de novidade, nun castelán quizabes nunca usado.[731]

Cunqueiro aspira a crear una importante readaptación de la *Odisea;* emplea los mismos adjetivos (grande y hermoso) para definir la epopeya griega: "á grande e fermosa selva do poema homérico".[732] Por el contrario, en 1959, el autor parece distanciarse, en parte, de su primera afirmación. Ahora, *Las mocedades* ya le gustan menos, tal vez, porque el gallego se dedica contemporáneamente a la redacción de *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*:

> Estou con tres cousas a un tempo, sentado cáseque dezaiseis horas ó día: reformando o *Ulises* que cada vez me gusta menos; escribindo no *Sinbad* que cada

[731] Á. Cunqueiro *Cartas ao meu amigo*. Vigo: Galaxia, 2003, p. 39.
[732] Á. Cunqueiro. "Homero, *Odisea*". *Universo Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 2005, p.31.

> vez me gusta máis, -lémbrame os días en que escribía no *Merlín*- e ampliando os *Curandeiros.*[733]

Antes de adentrarse en la literatura oriental de *Las mil y una noches*, Cunqueiro remite al mundo clásico: evidente es el homenaje a Homero, el padre, junto a Hesíodo, de la literatura occidental. Como fuente homérica, el autor se inclina por la *Odisea* compuesta a fines del siglo VIII a. d. C. Mientras la *Ilíada* narra la potencia de expansión de los helenos en la costa del Asia Menor, donde la conquista aquea de Troya es uno de los episodios más importantes, la *Odisea* relata una gran aventura por mar, el lento y azaroso retorno a la patria de uno de los campeones de la Guerra de Troya, Ulises, el astuto, el héroe de las batallas y de los discursos, el retoño de Zeus. El gusto del gallego está más próximo a las proezas individuales del mayor aventurero de la Antigüedad que a la gloria épica de los guerreros aqueos de la *Ilíada*.

El referente mitológico de la *Odisea* está muy presente en el título metaliterario de la versión cunqueiriana (*Las mocedades de Ulises*). Además, en varias ocasiones, se refiere directamente al autor épico, por ejemplo: "¿Dónde la nombra Homero, vástago sonoro de los retóricos?" (UL, 175); "dice Homero de las rocas errantes…" (UL, 175); "es en la *Odisea*, en el *nostos* de mi ilustre homónimo, el héroe de las batallas y de los discursos. Se canta así: 'No pasan por allí las naves sin peligro, ni aún las palomas tímidas que la ambrosia llevan a Zeus soberano. Siempre la afilada roca arrebata alguna, y el padre ha de enviar otra a completar el bando'" (UL, 175).

La intertextualidad entre la fuente clásica y su readaptación moderna es mucho más evidente que en las novelas anteriores; un cotejo minucioso revelará las

[733] Á. Cunqueiro. *Cartas…*, *op. cit.*, p.75.

múltiples alusiones, citas, variaciones y travestimientos burlescos.

4.4.1.2. La *Odisea* y *Las mocedades*

La *Odisea* se abre con la invocación a la Musa por parte del aedo: "Musa, dime del hábil varón que en su largo extravío" (*Odisea*, I, 1). Para facilitar el recitado y la improvisación del poema, los profesionales de la palabra recurren a la repetición de fórmulas y la subdivisión en cantos (veinticuatro en la epopeya homérica). En el acto sagrado y ritual, el rapsoda introduce el argumento: la fase final del retorno del héroe a su patria tras luchar diez años en la guerra de Troya; y otros tantos, peregrinando por el Mediterráneo a causa de la furia de Poseidón. Los dioses se reúnen en asamblea y deciden el regreso del marino a Ítaca.

La epopeya griega aparece claramente dividida en tres partes: el viaje de Telémaco, la estancia de Odiseo en el reino de Alcinoo y la venganza del rey de Ítaca sobre los pretendientes al trono. En efecto, en la *Telemaquia* (cantos I-IV) por consejo de la diosa Atenea disfrazada de Mentes, el rey de los trafios, Telémaco acomete un viaje en busca de noticias paternas desembarcando primero en la isla de Pilo y, luego, en Lacedemonia. Aquí rigen los reyes espartanos, Menelao y Helena, que rememoran episodios de la guerra de Troya.

En la segunda parte (cantos IV-VIII), Odiseo se halla en Ogigia. El héroe tiene amores con la diosa Calipso, que le promete la inmortalidad; sin embargo, la nostalgia del hogar nunca no le abandona. Con la intervención de Hermes, el aventurero consigue zarpar de Ogigia; no obstante, la

mala suerte le hace naufragar frente a las costas de los feacios. En la corte feacia, el marinero cuenta sus maravillosas y extraordinarias aventuras.

En las rapsodias centrales (cantos IX-XII), Ulises sustituye a Demódoco, el aedo local, para narrar su fabuloso retorno por el proceloso *Mare Nostrum*: de los hombres lotófagos, que sólo se alimentan de flores; de cómo consiguió huir de la isla de los Cíclopes, y de la furia de Poseidón por haber embriagado y cegado a su hijo, el gigante Polifemo (canto IX). Además narra la metamorfosis en cerdo de sus compañeros de viaje (canto X); y la bajada al mundo de los muertos donde escucha la profecía del tebano Tiresias, y donde encuentra la sombra de su madre Anticlea (canto XI). La plática de Ulises sigue con el relato del canto hechizador de las sirenas; con el ardid de taparse los oídos con cera; con la fuga de los monstruos marinos Escila y Caribdis, y, por último, con el episodio de las vacas del Sol, que conlleva la fatal pérdida de todos sus compañeros (canto XII).

Odiseo es el mañero, el de multiformes ingenios, que emplea las artes suasorias para suscitar piedad y admiración entre el público. Su dominio de la palabra y del arte poético le permite inventarse biografías falsas, aprovechando la mentira y el engaño para engalanar el relato y conquistar a los oyentes.

En la tercera parte (cantos XIII-XXIV), Odiseo llega finalmente a Ítaca. A su pesar, la situación le exige otras tantas artimañas para reconquistar su casa asaltada por los pretendientes al trono. Disfrazado de viejo, vestido con harapos por la hija de Zeus, Atenea, comparece ante el anciano porquero Eumeo, donde relata otras historias. En la cabaña Telémaco reconoce al padre, que ha recobrado por un instante el aspecto original. Cuando Odiseo, nuevamente transformado en anciano, llega a su casa, se suceden

emocionantes escenas de reconocimiento: primero, por parte del perro Argos antes de morir; luego, por la nodriza Euriclea, que le lava los pies y conoce su identidad por una cicatriz, que un día le causó un jabalí. Ayudado por su padre Laertes, Odiseo mata a todos los pretendientes. Gracias a las pruebas del arco y de la descripción de la alcoba nupcial, Penélope reconoce al héroe como su legítimo esposo. Se acaba así el *nostos* nostálgico del gran aventurero.

Con respecto a la versión de Álvaro Cunqueiro, el título *Las mocedades de Ulises*[734] es, en primer lugar, una rememoración del célebre poema épico *Las mocedades de Rodrigo* (1360), donde se narran los orígenes y las hazañas de juventud de Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid joven. La intertextualidad con el cantar de gesta castellano nos guía hacia una de las grandes diferencias entre la interpretación cunqueiriana y el original homérico: el eje estructural de *Las mocedades de Ulises* resulta ser el *Bildungsroman*, la novela episódica de formación, donde el protagonista crece físico y espiritualmente delante de los lectores, que conocen su travesía vital, sus experiencias, sacrificios y aventuras hasta la conquista de su madurez.[735]

---

[734] Anoto un breve recorrido de las recreaciones y adaptaciones de la *Odisea* que seguramente Cunqueiro conoce. La cultura greco-romana cuenta otros episodios de la vida de Ulises, por ejemplo, en los poemas del *Ciclo épico* y en la *Telegonía*. Más facetas del héroe se hallan en Píndaro, Ésquilo, Eurípides, Antístenes y, finalmente, en Virgilio. En 1321, Dante Alighieri deja una visión impresionante de Ulises, en el *Infierno*, canto XXVI. Odiseo y los compañeros reciben el castigo divino, la incansable sed de conocimiento les empuja a infringir los límites del mundo conocido, las Columnas de Hércules. La heroica figura reaparece en el Renacimiento y en el Barroco, con William Shakespeare, *Troilo y Crésida*; con Pedro Calderón de la Barca, *El mayor encanto de amor* y *Los encantos de la culpa*. Mientras, el representante romántico, es el poema *Ulysses* de Alfred Tennyson. El siglo XX el mito revive en el *Ulises* (1923) de James Joyce, singular parodia de la sociedad moderna; en tres grandes poetas griegos: Constantino Petrou Cavafis, Giorgos Seferis, y sobre todo la *Odisea* (1938) de Nikos Kazantzakis; en *El nacimiento de la Odisea* (1938) de Jean Giono, y en los múltiples ecos borgianos.

[735] Para profundizar en la estructura del *Bildungsroman*, afincada sobre el tema del viaje, uno de los axiomas de la novelística cunqueiriana,

Además, *Las mocedades* se inscriben en su temporalidad en el subgénero de la ucronía, que "es una versión de la utopía, donde el contrafacual se formula de la siguiente manera: ¿Qué hubiese ocurrido si algo hubiera sucedido de otro modo? Es pues, una reelaboración del pasado haciendo como si hubiera ocurrido de otra manera".[736]

La interpretación cunqueiriana de la *Odisea* se abre con un preludio plasmado sobre el proemio épico antiguo. El inicio carece de la invocación a la Musa, un tópico propio de la épica y que no casa bien con la novela de aprendizaje. El fragmento se propone como un discurso en primera persona a guisa del canto en hexámetros:

> Canto, y acaso el mundo, la vida, los hombres, su cuerpo o sobra miden, durante un breve instante, con la feble caña de mi hexámetro. A. C. (UL, 8).

Cunqueiro sella la introducción con sus iniciales (A. C.) identificando la voz narradora del rapsoda griego consigo mismo. Álvaro Cunqueiro es el aedo que custodia los secretos de la palabra poética. También Pérez-Bustamante nota esta equivalencia: "En el *Ulises* el narrador de primer nivel sigue siendo el 'yo' externo, heterodiegético, del 'autor', que se presenta a sí mismo como una especie de aedo que canta y cuenta".[737] Como todo cantor clásico, el gallego anuncia en el proemio el argumento del cantar, creando expectación en el auditorio, y guiando al público moderno hacia el significado de su renovación mitológica. Con todo, en el íncipit de *Las mocedades*, el aedo-Cunqueiro más que en Homero se inspira en Virgilio (70 a. d. C.- 19 a. d. C.), en el primer verso de la *Eneida*, *Arma virumque cano* (Armas canto y al hombre) (I, 1), y en las *Bucólicas*,

---

véase M. Baquero Goyanes. *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Castalia, 1995, pp. 32-42.

[736] M. Roca Sierra. *La construcción del sujeto…*, *op. cit.*, p. 102.

[737] A. S. Pérez-Bustamante Mourier. *Las siete vidas…*, *op. cit.*, p. 88.

en *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi/siluestrem tenui Musam meditaris auena* (I, 1-2). La "fleble caña" cunqueiriana es una transliteración invertida de la "caña delgada" de la primera égloga virgiliana. El autor nos remite a la poesía bucólica, al canto y a la música de los pastores, y hay por tanto un primer indicio de parodia.

Con respecto a la estructura del relato, la novela se divide en cuatro partes, clausuradas por una conclusión final y por el reparto teatral de los personajes. El índice es el siguiente:

Pórtico.

Parte primera. -Casa Real de Ítaca.

Segunda parte. -Los días y las fábulas.

Tercera parte. -La Nave y los compañeros.

Cuarta parte. -Encuentros, Discursos y Retratos Imaginarios.

Final.

Índice onomástico.

Álvaro Cunqueiro hace retroceder, de forma ucrónica, el relato de Ulises a la infancia y mocedad del protagonista en la isla itacense. Todavía no ha heredado la corona paterna. No se ha casado con Penélope ni tiene a Telémaco. La guerra entre Troya y Esparta (siglo XIII a. d. C. o XII a. d. C.) aún no ha tenido lugar. Precisa el autor, "me he atenido ahí a cómo debió ser Ulises antes de marchar a Troya".[738]

En *Las mocedades*, el gallego redime de la historia a Laertes devolviéndole protagonismo y juventud. En la *Odisea*, en los veinte años de ausencia del protagonista, el padre de Odiseo no ejerce poder y justicia en el palacio de

[738] R. Nicolás Rodríguez (ed.). *Entrevistas…*, *op. cit.*, p. 207.

Ítaca, donde reina la codicia de los pretendientes al trono y la infidelidad de las sirvientas. El nombre de Laertes aparece en algunos cantos; sin embargo entra en escena sólo al final de la epopeya, en la rapsodia XXIV. El noble rey vive en una finca agreste, consumido por la vejez, el dolor, la dejadez a causa de la presunta muerte de su descendencia. En este canto, padre e hijo se vuelven a encontrar después de dos lustros; Ulises lleva a palacio al anciano señor que recobra el aspecto majestuoso y, finalmente, empiezan las celebraciones por el retorno del héroe.

En el pórtico y en la primera parte, Laertes es el personaje principal: un hombre de cuarenta y dos años, en la flor de la edad, que acaba de ser padre de su primer retoño. Como de costumbre en Cunqueiro, la tradición sufre una inversión paródica: del elemento superior pasamos al más bajo. El retrato de Laertes se humaniza al atribuirle un trabajo muy humilde, el de carbonero y boyero. Es más, si bien del modelo homérico el gallego conserva los atributos de Laertes -un hombre noble y prócer con bienes materiales y de divina prosapia- lo cierto es que en *Las mocedades* lo que distingue de verdad al protagonista y le distancia en superioridad y realeza de los demás es la paternidad. Allende la degradación de la lujosa morada real de Odiseo, que ha dejado espacio en la readaptación cunqueiriana a una típica casa rural, el tratamiento paródico de la tradición continúa con la figura materna. En *Las mocedades*, la madre de Ulises es Euriclea, que en la *Odisea* es la nodriza del retoño de Zeus, cuya madre Anticlea es una sombra en la casa de Hades (Canto XI). Para la descripción de Euriclea, en cuyo nombre resuena también el de la madre de Edipo, en la versión que desconoce el incesto, Cunqueiro se inspira en las figuras femeninas homéricas. En su aspecto tan diáfano y enfermizo, la

Euriclea cunqueiriana podría recordar la imagen fantasmal de Anticlea. La característica física de la madre de Ulises es la palidez (UL, 10). El gallego la describe como "una breve y fina sombra" (UL, 10), "solamente una dulce voz y una tranquila mirada" (UL, 52). Además, al igual que la Penélope homérica, su dominio está en la rueca y en el huso.[739] El proceso de carnavalización de la familia de los laértidas concluye con los criados. Por una parte, con la inclusión del elocuente nombre de Jasón de Iolcos, reminiscencia del caudillo Jasón del poema épico *El viaje de los Argonautas* de Apolonio de Rodas (295 a. d. C.-215 a. d. C.);[740] por otra, con el nombre de invención cunqueiriana Alpestor.

La primera parte, "Casa real de Ítaca", se centra en el acto sagrado del nombramiento de Ulises. El ritual prevé un discurso sobre la nobleza del linaje de los laértidas, escrito por el tabernero Poliades y leído ante el auditorio por Laertes. Cunqueiro introduce un anacronismo intencionado con el bautismo del primogénito en la ermita del muelle, y con la atribución a Odiseo del nombre de un santo que vino a morir a Ítaca, San Ulises. Los festejos duran varios días, primero, con los cuñados y, luego, en la taberna.

A partir de la segunda parte, cuyo título "Los días y las fábulas" es una parodia de la obra de Hesíodo (ca. VIII-VII a. d. C.), *Los trabajos y los días*, Ulises cobra protagonismo. El aedo-Cunqueiro canta su infancia y mocedad. El laértida tiene muchos maestros, que son una

---

[739] En la *Odisea*, Penélope, esposa de Odiseo, para retrasar el nuevo casamiento pide a los argivos que aguarden paciencia hasta tener urdida toda una tela, futura mortaja del anciano suegro. En realidad, es una treta, pues lo que teje de día lo va destejiendo de noche hasta prolongar la espera tres largos años (Canto II). En *Las mocedades*, el gallego se refiere directamente a la famosa artimaña: "Penélope, si en Ítaca viviese y ya tejiese esperando" (UL, 52).

[740] En *Las mocedades*, Cunqueiro echa mano del *El viaje de los Argonautas* en más de una ocasión. Cf. *infra* p. 411 y p. 418.

imitación burlesca de la educación propia de los héroes clásicos. En el caso de la educación del airado protagonista de la *Ilíada* se encarga Quirón, el hijo de Crono y de Fílira, y el más célebre, juicioso y sabio de los centauros. Quirón se convierte en tutor o ayo de los jóvenes héroes. Además de Aquiles, educa a Jasón, a Ascelpio, a Hércules, etc. Sus conocimientos abarcan el arte de la guerra, el de la caza, la música, la moral, la medicina, la astronomía. En la modernización cunqueiriana, son personajes vulgares como el criado Jasón, el piloto Foción, el tabernero Poliades y el constructor de panderos Bleontes los que forjan el carácter y las habilidades del retoño de Zeus, que, como veremos, aprende el deseo de libertad, el deseo de viajar, el arte oratorio, el tiro con el arco, la magnanimidad, etc. La educación de Ulises es un derrocamiento bufonesco también de las enseñanzas de Hércules, que como nuestro protagonista tiene muchos maestros, pero los de Héracles están revestidos de una orla mítica ausente en la ambientación cotidiana de Cunqueiro. Los tutores del semidios son Lino en la música, el boyero Téutano en el manejo del arco, el padre Anfitrión en la conducción del carro de guerra y Éurito, el rey de Elia, en el tiro con el arco…[741]

En la tercera parte, "La Nave y los compañeros", encontramos al héroe navegando por el mar de los griegos sobre la goleta "la joven Iris". Con esta nave ligera, que es un nuevo anacronismo cunqueiriano con respecto a las embarcaciones de la Antigüedad, Ulises y sus compañeros arriban a diferentes puertos egeos (a la isla de los Sicomoros, a la desembocadura del Alfeo, a Laconia, al cabo de Maleo y, finalmente, a Paros). A lo largo del viaje, el piloto Alción y los marineros, Basílides de Chipre,

[741] Cf. con P. Grimal. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1981, pp. 462-463.

Antístenes de Cirenaica, Timeo de Sicilia y Gallos de Irlanda –este último es un nuevo anacronismo cunqueiriano– pasan el tiempo narrando sus recuerdos más importantes de la mar. Entretanto, Ulises aprende el arte de la navegación (el cordaje, las velas, las maniobras), y se reconoce como hábil orador gracias a dos relatos, que chocan entre sí por ser uno del legendario rey de Esparta, Menelao, y otro, del personaje artúrico, Amadís de Gaula. Cunqueiro vuelve a salpicar una narración antigua de detalles provenientes de otras épocas hasta volver a ubicar como ya hemos visto con el bautizo y como aparece también en el siguiente ejemplo, una acción pagana en tiempos y espacios cristianos. En efecto, Ulises, curioso por vivir sus propias aventuras, decide quedarse en la isla de Paros para conocer a sus habitantes y asistir a la representación shakesperiana del Rey Lear por el tiempo de Pascua.[742]

La cuarta parte, "Encuentros, Discursos y Retratos imaginarios", corresponde a la edad madura de Ulises. El protagonista se convierte en el orador por excelencia, en el fascinante narrador que deja encandilado a su público, fingiéndose el Bastardo de Albania. Además, Ulises se adentra en el amor y conoce a Penélope, su futura esposa. También es traicionado por el mendigo Zenón y por sus amigos; y, a raíz de ser acusado del asesinato del primer actor Juan Péricles, se ve obligado a huir de la isla. Cunqueiro vuelve a parodiar la tradición con el empleo del nombre del fundador del estoicismo, Zenón de Elea, y con la transposición burlesca del famoso político e historiador ateniense, Péricles. Al final del *nostos* del nuevo Odiseo, el Ulises cunqueiriano transcurre varios años de peregrinaje por mar y por tierras extranjeras, y, ya adulto y fatigado, vuelve a la patria itacense, donde se encuentra

[742] En *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca* volveremos a encontrar la mención a otra tragedia shakesperiana, el *Otelo*, pp. 582-583.

con la amarga noticia de que Penélope no está allí esperándolo.

Antes de cerrar el comentario de esta primera aproximación a la relación hipertextual entre *Las mocedades* y el mundo clásico, en particular, de la *Odisea*, es preciso añadir una última reflexión sobre la diferencia entre el discurso cunqueiriano y el homérico. Con respecto a la voz autorial, en Cunqueiro encontramos un narrador extradiegético-heterodiegético, que mira "de pie" a sus personajes. A diferencia de la épica antigua, inaccesible, reverente y sagrada, el autor es cómplice y participa emotivamente en el desarrollo diegético. En *Las mocedades* hay una focalización interna; a menudo, accedemos a los pensamientos y sentimientos de los personajes, que en el canto homérico quedan silenciados, porque todo está externalizado y en un plano visible. *Las mocedades* se diferencian también de la *Odisea* por lo que concierne al ritmo narrativo. En la versión moderna, el tiempo del relato es menor que el tiempo de la historia. El ritmo narrativo sumario lo define: transcurren muchos años de la existencia de Ulises con pocos detalles de acción y aventura y con frecuentes elipsis. En Cunqueiro, el ritmo lento, marcado por las pausas y las descripciones, está señalado a menudo con letra bastardilla. Pues bien, todo esto va en contra del género épico, en que todo ocurre en pocos días, y donde la acción comienza *in medias res* y y no a guisa de la novela de formación. El aedo suele contar un episodio heroico, un suceso importante, de los muchos que jalonan la historia del protagonista, que continúa el relato de su vida con la técnica del *flash backs*, como cuando Ulises cuenta su azarosa existencia en la corte de Alcinoo. La *Odisea* es un lugar de concentración dramático, rebosante de aventuras. Aquí prima el movimiento narrativo escena, con el tiempo del relato igual al tiempo de la

historia. No hay ningún tipo de impedimenta descriptiva como sucede en *Las mocedades*: todo es acción vivida o relatada y diálogo rápido entre los personajes.

4.4.2. Análisis del proemio de *Las mocedades*

Álvaro Cunqueiro emplea el proemio a la novela de formación, *Las mocedades de Ulises*, como una plataforma para brindar los hitos fundamentales de su poética basada en los mitos y en la imaginación.[743] De hecho, el proemio se puede leer como el manifiesto estético del autor en calidad de *homo religiosus*, de mitógrafo y de *poietés*. El texto completo del proemio es el siguiente:

> Este libro no es una novela. Es la posible parte de ensueños y de asombros de un largo aprendizaje -el aprendizaje del oficio del hombre-, sin duda difícil. Son las mocedades que uno hubiera querido para sí, vagancias de libre primogénito en una tierra antigua, y acaso fatigada. Un hadith islámico cuenta que la tierra dijo a Adán, al primer hombre, cuando fue creado:
>
> -¡Oh, Adán, tú me vienes ahora que yo he perdido mi novedad y juventud!
>
> Pero toda novedad y juventud penden del corazón del hombre, y es éste quien elige las estaciones, las ardientes amistades, las canciones, los caminos, la esposa y la sepultura, y también las soledades, los naufragios y las derrotas.
>
> Buscar el secreto profundo de la vida es el grande, nobilísimo ocio. Permitámosle al héroe Ulises que comience a vagar no más nacer, y a regresar no más partir. Démosle fecundos días, poblados de naves, palabras, fuego y sed. Y que él nos devuelva Ítaca, y con ella el rostro de la eterna nostalgia. Todo regreso de un hombre a Ítaca es otra creación del mundo.
>
> No busco nada con este libro, ni siquiera la veracidad última de un gesto, aun cuando conozco el

[743] *Vid*. pp. 129-136.

> poder de revelación de la imaginación. Cuento como a mí me parece que sería hermoso nacer, madurar y navegar, y digo las palabras que amo, aquellas con las que pueden fabricarse selvas, ciudades, vasos decorados, erguidas cabezas de despejada frente, inquietos potros y lunas nuevas. Pasan por estas páginas vagos transeúntes, diversos los acentos, variados los enigmas. Canto, y acaso el mundo, la vida, los hombres, su cuerpo o sombra miden, durante un breve instante, con la feble caña de mi hexámetro. A.C. (UL, 7-8).[744]

Desde el principio, Cunqueiro comulga con las doctrinas románticas del arte: el libro no es una novela, sino la flor del sueño y una manifestación del asombro de su escritor. El escritor elige como objeto de sus ensoñaciones el largo y difícil aprendizaje del oficio del hombre. A mi juicio, escoge un tema de validez general susceptible de ser elaborado, en forma mítica y épica, para ser contado a la colectividad entera. El aprendizaje, aquel repertorio de conductas aprendidas dentro del grupo social y que está en la base de todo conocimiento humano, se eleva al tiempo y al espacio sagrado del *mythos* y del profundo simbolismo con las imágenes arquetípicas. Es más, el autor adquiere una postura de estupor religioso frente al hombre que considera el animal más extraño que existe. Si normalmente el estado de superstición y asombro va dirigido a lo infinito y a los dioses, en la obra se traslada al individuo que, con el paso del mito al *Logos*, se ha declarado soberano sobre todas las cosas. Para Cunqueiro, el hombre es el misterio y lo define casi como una religión. En una carta a Fernández del Riego dice el autor:

> Eu non podo xuzgar del [Hamlet], como non podo xuzgar do *Ulises*, porque son temas que me sorprenderon deica a matriz, si é que a teño, e no corazón, e na mente. Son para mis cáseque como unha

[744] En cursiva en el original cunqueiriano.

> relixión, como os símbolos máxicos desa relixión que se chama o home.[745]

El incierto señor don Hamlet y *Las mocedades de Ulises* ponen en el centro del relato al hombre y sus símbolos mágicos: en un sentido gnóstico los enigmas del cosmos se prolongan en el ser humano que se eleva a un plano divino a través del *Logos* y de la imaginación. Según Cristina de la Torre,

> Cunqueiro radica en su tratamiento del héroe pues […] el eje de cada una de sus obras es la vida concreta de un hombre. Un hombre definido por su capacidad de hablar, cantar, reír, soñar; es decir un ser en que lo emotivo determina lo físico y no al revés. El hombre como entidad total. Resume Cunqueiro: "El hombre lo es todo. No hay más sueños que los del hombre. No hay más vendimias ni más palabras. Las cosas existen porque está el hombre y su memoria".[746]

La identificación del protagonista con un libre primogénito, con Adán, acarrea todas las significaciones del mito: *Las mocedades* son un cuento cosmogónico, que representa, simbólicamente, la historia extraordinaria del primer hombre, el fundador de la estirpe humana, cuya experiencia por las sendas de la vida es, de por sí, un hecho admirable y digno de devoción. La epopeya nos traslada a la edad moza del protagonista, la misma que el nostálgico Cunqueiro hubiera querido para sí mismo. La obra, como ya anticipaba el título, es una estampa ejemplar de la vida humana en su momento más floreciente y feliz. Sin embargo, el espacio de la epopeya cunqueiriana no es el Paraíso Perdido, eternamente joven, sino una tierra antigua y fatigada por el paso del tiempo.

---

[745] Á. Cunqueiro. *Cartas…*, *op. cit.*, p. 55.
[746] C. de la Torre Woodhouse. *La narrativa de Álvaro Cunqueiro*, *op. cit.*, p. 129.

Cunqueiro recuerda que existe una actitud heroica frente a la existencia, porque toda novedad y primavera penden del corazón humano. A la sombra de esta afirmación y de toda la poética literaria del autor está el sentimiento del amor opuesto al de la muerte. El amor alimenta la frescura, la alegría, la lozanía del hombre, porque es el talismán contra los maleficios de *Cronos* y de *Tánatos*. El concepto de la mocedad que perdura en el espíritu gracias al amor recupera, por un lado, la leyenda de Doña Inés de Castro (1325-1355) ("La alegría es siempre moza y fugitiva, y al final, permanece la muerte. Vivimos el mito de doña Inés de Castro: 'Tanto amor, tan breve, para una muerte tan súbita'");[747] y por otro, la simbología de la *Odisea*. Creo que la elección del título de *Las mocedades* y del tema de la novela se inspira en el aroma de juventud que envuelve a los protagonistas homéricos. Cuando Odiseo y Penélope se reencuentran han transcurrido muchos años y todo ha envejecido; pero ellos dos siguen rozagantes como si la fuerza de su amor y el deseo de reencontrarse hubiese eliminado todos los obstáculos hasta detener el tiempo. El mismo Cunqueiro hace entrever esta conexión en una conferencia sobre Homero:

> Pero algo hai nos cantos da epopea, ademais, que nos sorprende, e é o aroma sutil de xuventude que envolve o protagonista, e tamén á que agarda o regreso do heroe. […] Ulises durou máis cos perigos e os lustros, e Penélope foi máis forte cá soidade e cós recordos. Por iso, nos cantos finais da *Odisea*, xunto ó feliz desenlace, esperando e merecido, hai como unha brisa de amor primeiro, como se volveran os días nupciais.[748]

El proemio nos viene a decir que en el camino por estas alamedas el hombre puede sentirse libre y un gran

[747] R. Nicolás Rodríguez (ed.). *Entrevistas…*, *op. cit.*, p. 197.
[748] Á. Cunqueiro. "Homero, *Odisea*", *op. cit.*, pp. 16-17.

aventurero. Por encima de todo tiene la posibilidad de elegir su destino: "las estaciones, las ardientes amistades, las canciones, los caminos, la esposa y la sepultura, y también las soledades, los naufragios, las derrotas" (UL, 7). Aquí, el autor condensa los elementos constituyentes del aprendizaje cultural del primogénito. Para empezar, recuerda que las estaciones del año son metáforas de la vida (la primavera, el verano, el otoño y, finalmente, el invierno). Luego, menciona las fases, los ritos y los sentimientos de la evolución individual con respecto al grupo. La existencia consiste en franquear fronteras y pasar de una situación determinada a otra determinada, experimentando cambios tanto en el plano interior y emocional, como en el plano exterior y social. Los momentos de transición más importantes son universalmente denominados ritos de paso; se contemplan en el terreno de lo sagrado humano y conllevan unas secuencias ceremoniales.

Al viaje de ida del protagonista, Cunqueiro contrapone el viaje de vuelta, el camino hacia el centro, hacia los elementos veraces y esenciales de la humanidad: "Buscar el secreto profundo de la vida es el grande, nobilísimo ocio" (UL, 7). El autor hace suya la oposición clásica *otium*/*negotium*, donde el *otium* es el tiempo que conforma a los hombres cultos y libres que se apartan del *negotium*, de las actividades diarias y de la vida pública activa. Para el gallego, el tiempo del *otium* coincide con la búsqueda del secreto, del misterio, que está en el fondo del alma humana. El autor escoge como paradigma literario del vuelo humano hacia sus orígenes el mito griego de la *Odisea*. El libre primogénito tiene nombre y es Ulises. La elección no es casual; según nuestro mitógrafo, los relatos griegos son modelos ejemplares de la condición humana y tienen mucho que revelar:

> A cualquier situación humana actual […] pues todos los mitos griegos tienen mucho que decir. Predican esencialmente del hombre, de las condiciones más elementales, de las más complejas, del ser… Cuando se ha querido señalar alguna situación límite de la condición humana se ha buscado en la tradición griega su representación. Tenéis los complejos de Edipo, de Electra, etc.[749]

En la figura del Ulises de *Las mocedades*, Cunqueiro recupera los elementos de la fascinante figura de Odiseo: la extraordinaria aventura por mar de Troya a Ítaca, la habilidad en los discursos, los amores con las deidades femeninas, el incansable deseo de volver al hogar. Con estos compone la historia de nuestro héroe, deseándole "fecundos días, navegaciones, palabras, fuego y sed" (UL, 7). A lo largo del relato, el protagonista va formando su vida, conforme estos aspectos. Bajo la pluma del autor, el anhelo odiseico de regresar a su patria es metáfora de la sed de sueños de Ulises y de todo hombre de volver a la Edad de Oro. En el *nostos* a Ítaca subyace la imagen arquetípica del viaje de retorno, que en palabras cunqueirianas es "el rostro de la eterna nostalgia" (UL, 7), u "otra creación del mundo" (UL, 7).

Odiseo tiene nostalgia de la tierra de los laértidas y suspira por volver a verla; el corazón de Ulises rebosa del sentimiento de la eterna nostalgia y desea contemplar su rostro. El oficio –*negotium*– del joven Ulises es aprender a andar por tierra y por mar, pronunciar discursos y conocer el fuego del amor; mientras, su ocio –*otium*– es buscar la comunicación secreta y mágica entre la esfera humana y la esfera divina. Ya sabemos que el hombre supersticioso, el paladín, en última instancia, puede recordar una imagen lejana y tamizada del Paraíso Perdido, de la *trabe de ouro*, de la verdad absoluta para fundirse con el Universo. Esta

[749] R. Nicolás Rodríguez (ed.). *Entrevistas…*, *op. cit.*, p. 207.

revelación solo puede ocurrir a través de la imaginación productiva, llamada también, en otras ocasiones, "tesoro",[750] o "los tesoros ocultos".[751] En el prólogo a *Las mocedades*, Cunqueiro lo rememora de la siguiente manera:

> No busco nada con este libro, ni siquiera la veracidad última de un gesto, aun cuando conozco el poder de revelación de la imaginación. Cuento como a mí me parece que sería hermoso nacer, madurar y navegar (UL, 7).

A mi juicio, este fragmento esconde una referencia a la invocación a la Musa del proemio clásico, que aquí se sustituye con la mención al espíritu vivificante del genio, a la facultad de la imaginación, reveladora de una realidad de otra naturaleza. Cunqueiro define sus intenciones en calidad de aedo moderno y de *poietés*. El autor es del poeta-vate, el libertador de la naturaleza, a guisa de Novalis, y anuncia una nueva representación del mundo a través del ritual sagrado de la creación poética.[752] Cunqueiro parece brindar una respuesta a la sociedad moderna, que camina hacia la desmitificación universal y la apática conformidad con los medios de la existencia. Por el contrario, el mito cunqueiriano demuestra un gran apasionamiento por la vida. El mayor interés de Cunqueiro radica en contar cuánto le habría gustado vivir la vida de Ulises. *Las mocedades* rezuman un profundo carácter hedonista; a este respecto es preciso recordar la idea cunqueiriana de resurrección carnal:

> Creo que el alma es inmortal. Creo en el Juicio Último, y en la resurrección de la carne. Quisiera que fuese verdad lo soñado por algunos místicos joachinistas de que resucitaremos por familias y ciudades, y de que con los hombres corporales

[750] Á. Cunqueiro. *Tesoros y otras magias*, *op. cit.*, p. 155.
[751] Ibíd., p. 156.
[752] Cf. p. 143 y ss.

> resucitará "el dulce Reino de la Tierra" en buen orden, con sus más perfectos frutos, viñas y aves cantoras, puentes sobre ríos y, pues habrá noches, gallos matinales.[753]

Al final del proemio a *Las mocedades*, Cunqueiro nos dice que hay vagos transeúntes, diferentes acentos y variados enigmas. Su canto épico es una bella representación del mundo, de la vida y de los hombres. Por un instante, el sueño del hombre libre se hace verdadero: la imaginación a través del rito de la Poesía sabe reproducir la sinfonía cósmica. El hexámetro cunqueiriano conoce las notas musicales, y con los arquetipos forja el canto armonioso y esperanzador del momento primordial, donde presente, pasado y futuro se hallan cristalizados y dominados en el *Logos*, que es la caña delgada de nuestro autor. El siguiente esquema sintetiza la estructura simbólica del mito de Ulises:

> SUEÑO (deseo, exorcismo de *Cronos*) - PODER DE CENTRO (Imaginación productiva y recuerdo) – RITO (Poesía y palabra musical) → MITO ARQUETÍPICO (el *nostos* de Ulises)/ NUEVO MITO (los ritos de paso y el regreso al centro) – EDAD DE ORO (Imaginario colectivo, fuerzas cósmicas, Belleza, Amor…).[754]

En conclusión, la introducción a *Las mocedades de Ulises* es, sin lugar a duda, el manifiesto estético de la poética de Álvaro Cunqueiro como mitógrafo del siglo XX; mientras que la obra se puede leer como un ambicioso libro teórico. Creo que merece la pena clausurar este comentario, aunque no es lo habitual, con una cita de Pérez-Bustamante Mourier que viene en nuestra ayuda. La crítica gaditana

---

[753] R. Nicolás Rodríguez (ed.). *Entrevistas…*, *op. cit.*, pp. 191-192.

[754] Pérez-Bustamante Mourier confirma la ecuación: "Como el romanticismo, el simbolismo y el surrealismo metafísico, Cunqueiro establece la relación: imaginación->sueño->revelación, descubrimiento, acceso al centro significativo y cósmico de la realidad->rito de la poesía, que es palabra mágica". En A. S. Pérez-Bustamante Mourier. *Las siete vidas…*, *op. cit.*, p. 61.

reconoce en el proemio una síntesis del pensamiento gnóstico y romántico de nuestro autor:

> La poesía convoca ritualmente el mundo de la imaginación; el lenguaje se pone a disposición de la "vida secreta" imaginativa. El poeta escoge las palabras, más allá de su significación, por las imágenes simbólicas que portan, las combinará por sus afinidades sonoras y por su más profundas correspondencias, y con todo ello creará un nuevo orden que traduce la unidad esencial, un orden de bienaventuranza, un mundo de palabras amadas que son la sombra luminosa de las ideas (platónicas) amadas, un mundo de palabras que sustituye al mundo histórico exorcizando con su magia el "otro mundo", como tan bien refleja en el prólogo que puso Cunqueiro a su *Ulises*.[755]

4.4.3. Pórtico

4.4.3.1. Simbología del parentesco

El pórtico[756] presenta un cuadro de las relaciones de parentesco del grupo doméstico de *Las mocedades*. Los lazos de unión basados en la afinidad o matrimonio y en la filiación gravitan, con profusión de detalles, alrededor de la simbología arquetípica.[757]

---

[755] A. S. Pérez-Bustamante Mourier. *Las siete vidas…*, *op. cit.*, p. 66.

[756] Desde ahora en adelante, el orden lógico del discurso prima sobre el orden del relato.

[757] Para el análisis de las relaciones de parentesco de *Las mocedades* he empleado G. Durand. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2006, siendo uno de los mejores compendios de arquetipología general y universal. Además, como ya sabemos, Cunqueiro tiene como oficio el de mitógrafo; por lo tanto, su conocimiento de mitología es extraordinario y no puede limitarse a un único modelo hipotextual. La narrativa de Cunqueiro es polifónica y aquí he enlazado los arquetipos, en especial, con la mitología clásica, pero también con el imaginario bíblico y con el popular. Con todo y para concluir con una reflexión sobre este trabajo, en un artículo César Cunqueiro cita una fuente literaria, por desgracia de difícil identificación, que pone sobre el tapete la cuestión de los límites de las relaciones intertextuales que aquí planteo con respecto

El aedo introduce las coordenadas espacio-temporales del relato de Ulises. El espacio es determinado. Estamos en Ítaca, una isla rodeada por la mar, repleta de labrantíos, de ricos pastizales y de espesos bosques; atravesada por caudalosos ríos y coronada por el alto Panerón. Los hombres han construido casas a la orilla del mar y al pie de los montes (UL, 12). Es más, *Las mocedades* se sustentan en la idea del tiempo cíclico, cuyo soporte simbólico es el ritmo estacional de la fructificación y de la vegetación determinado por la Luna. El arquetipo astrobiológico, entendido como las fases rítmicas agrícolas en conjunción con los movimientos astrales -sobre todo de Selene- aparece constantemente en el pensamiento temporal de los itacenses. La simbiosis entre hombre y natura se manifiesta en las labores de los pescadores y campesinos, y en la idea cíclica de la Madre Tierra que proporciona un continuum de vida, muerte y resurrección. A este respecto las palabras de Laertes son significativas: "Donde enterré a mi padre crece ahora un sauce, y en la misma sepultura anidan los grillos y hace el topo su palacio de polvorientas cúpulas" (UL, 12). Los habitantes de la isla miran al cielo con extraña superstición y devoción; rituales mágicos y religiosos, paganos y cristianos acompañan la existencia mítica y primitiva de los personajes de la obra. En esta descripción subyace la morfología territorial gallega y el imaginario colectivo galaico.

El primer acto ritual es el de los esponsales. Laertes y Euriclea se casan: "Puedes pedirme en *matrimonio* –le dijo una tarde cualquiera" (UL, 10). La pareja engendra un hijo. Las tareas del mundo campesino simbolizan el acto de la

---

a las que Cunqueiro pudiera tener en mente. En la biblioteca de nuestro autor se encontraría el libro "*O nascimento do mundo*, um conjunto de mitos cosmológicos das culturas mais diversas, desde as indoiranianas até as atádias ou o mundo índio". En C. Cunqueiro. "Algumhas horas na biblioteca de Álvaro Cunqueiro". VV. AA. *Congresso Á. Cunqueiro*, *op. cit.*, p. 13.

reproducción: en otoño, Laertes injerta almendros y ara con sus bueyes la tierra cereal; Euriclea cierne harina, amasa pan y teje (UL, 12). Hay un isomorfismo semántico y lingüístico muy claro y universalmente reconocido: la simiente y el arado otoñales sustituyen a la fecundación; amasar pan ocupa el lugar de la crianza en el vientre de la madre; mientras que el acto de tejer representa la ligazón del tiempo. El huso participa de la mitología cíclica, como la *rueda* o el *círculo*, y es un símbolo de la totalidad temporal y de un nuevo comienzo. Además, todo esto está muy presente en la mitología clásica; de hecho, las Parcas, las tres divinidades que presiden cada una el nacimiento, el matrimonio y la muerte, son siempre tejedoras: tejen el destino y cortan el hilo.

El embarazo coincide con el periodo invernal, con el tiempo muerto del ciclo vegetal, que corresponde simbólicamente a la Luna Negra. El niño va madurando en el cuerpo materno como la semilla en el campo cultivado: "a lo largo de los días, iguales siglo a siglo, se iba haciendo el niño en su vientre" (UL, 13). Euriclea da a luz en el alegre periodo estival, en junio, tiempo de la cosecha y de la recogida agrícola. Del heraldo Jasón, el carbonero recibe la noticia del nacimiento del primogénito: "¡Amo Laertes, Euriclea ha parido! ¡Es un varón!" (UL, 11).

El autor gallego nos brinda el arquetipo del *hijo*, su polaridad es la nocturna y su naipe tarótico es el basto, que, como es bien sabido, remite a la maza de Hércules. El ritmo cíclico se mitifica en el drama agrolunar, presente en muchas culturas. La Diosa Luna es polivalente; engendra a un hijo-amante para luego ejecutarle y hacerle resurgir. El hijo de Selene es andrógino; participa de la sexualidad femenina y masculina; es el símbolo de la unión de los contrarios, de lo humano y de lo divino, y su papel es de mediador. La tríada del pórtico puede recordar este motivo

primitivo: el primogénito es fruto de los esponsales de Laertes y de Euriclea; de la conjunción entre el padre y la madre nace el vástago Ulises, conciliador entre dos naturalezas opuestas. Con todo, esta es sólo una de las posibles interpretaciones del nacimiento de Ulises. En otras culturas, la Luna es la diosa-madre, la diosa virgen del ciclo vegetal; y en el mundo clásico, el amante de Selene es Endimión, un joven pastor al que Zeus otorga el deseo de dormirse un sueño eterno, para que la Diosa Luna pueda gozar para siempre de su extraordinaria belleza. Según la leyenda, Selene y Endimión engendrarían cincuenta hijos.

Pues bien, la idea de vencer a *Cronos* determina el simbolismo vegetal y astronómico del retoño de los laértidas; a este se superpone el deseo más íntimo y personal del carbonero y de la pálida hilandera de perpetuar el linaje. El hijo es la repetición de los padres. Este mito del redoblamiento en el tiempo se refleja en Laertes, que se reconoce en Ulises, ya que el primogénito es la proyección futura de sus cualidades físicas y morales. Esto conlleva un sentimiento de inmortalidad en la figura paterna, siendo él el creador del hijo, que es el legítimo sucesor de su dinastía. Afirma Laertes: "Y le nace un hijo a Laertes, una noche cualquiera, y ese día para Laertes la pequeña isla es inmensa, redonda como la Tierra" (UL, 13). Ítaca es metáfora del espacio inmenso del Universo y Laertes de su constructor.

Cunqueiro no olvida mencionar el tema de la *madre*. Etimológicamente relacionada con el agua y la tierra, representa la primera materia. Cunqueiro acopla la madre como *genetrix* y el *pontium*: Euriclea siente por primera vez brincar el hijo en el seno frente al mar Mediterráneo, a la puerta de la ermita situada en el muelle (UL, 14). A mi

juicio, la imagen une el impulso de Ulises a la vida con el agua, fecundadora de los primeros seres vivientes. El complejo de la Gran Madre es el sentimiento religioso y psicológico más universal; el retorno se identifica con el descenso, la protección, la seguridad, el acurrucamiento maternal y la nutrición.[758] El autor pone el acento sobre el gesto de Euriclea de amamantar al hijo. La *leche* es el arquetipo alimenticio por excelencia, bebida primordial, pura, natural, quintaesencia de la intimidad del centro: "Las mujeres quedaban diciendo en el pasillo que lo amamantara la madre. A veces las de poco pecho son muy lecheras" (UL, 14). Además, esto tiene una doble lectura. Por un lado, los clásicos daban importancia a la calidad de la leche materna. Por otro lado, parece recoger un elemento de la cultura popular, los dichos y los chascarrillos de las mujeres acerca de la lactancia.

Para el gallego, la venida al mundo del primogénito acarrea también el rito de paso de la *puerta*. En palabras del padre, la madre Euriclea coincide con la puerta y su hijo varón con el forastero: "Cumpliremos, criados, los ritos de hospitalidad, con ese príncipe extranjero que llegó nocturno a Ítaca, a través de la amada y trémula puerta que llamamos Euriclea" (UL, 13).

El primogénito es un príncipe extranjero que pasa por primera vez el umbral de este mundo sagrado, repetición del espacio primordial de la creación. Según la mentalidad primitiva, cuando un desconocido y foráneo accede a un mundo nuevo, por ejemplo, otra tribu, la élite de esta sociedad propicia unos ritos de purificación y agregación a su favor. De la misma manera, Laertes y sus criados dan la bienvenida a Ulises con una serie de ceremonias religiosas

[758] Cf. con el simbolismo del agua en *El año del cometa y la batalla de los cuatro reyes*, p. 711.

relacionadas con otras imágenes arquetípicas (el fuego, el oro, el vino y el árbol).

> Jasón, encendamos esta pila por el hijo que acaba de nacer. Si en Ítaca hubiese oro en los ríos como antaño, sólo vendería este carbón por oro, aunque la moneda fuese del tamaño de una lenteja. Pero darán plata por el carbón, amigo, y con ella le haremos al niño una pulsera para el brazo izquierdo con letras formadas que digan: "Soy hijo de Laertes.". Cogió uno de los porrones de vino que refrescaban a la sombra, cubiertos de helechos mojados y echó un largo trago. Mandó el porrón por el aire al criado. -¡A la salud del hijo, Laertes! ¡Larga vida y sepultura en la tierra natal! […] Puse la rama de olivo en la puerta de la casa, y corrí a darte la noticia (UL, 11-12).

El primer símbolo ritual proveniente del imaginario colectivo es el *fuego;* Cunqueiro lo emplea en sentido espiritual y purificador opuesto a otros sentidos como la llama sexual del deseo. Este fuego se produce por percusión y no por fricción; es gemelo del rayo y de la flecha ardiente, y, como estos, es una prolongación ígnea de la luz urania. El fuego está parcialmente relacionado con el régimen diurno y su símbolo ascensional es la espada. La pila ardiente para el recién nacido en la cumbre del Panerón representa el bautismo por excelencia. Además es una reminiscencia de Moisés y de la llama en la cumbre del desierto del Sinaí (Ex, 19, 16-19). El rayo ígneo, la luz y la palabra son isomorfos y simbolizan una hipóstasis del poder omnipotente. De hecho, Dios se representa por el fuego, tanto en la cultura clásica –la menora o el pebetero de las Vestales romanas- como en la bíblica, donde Yahveh desciende a la montaña del Sinaí en medio del fuego y aquí dicta a Moisés los Diez Mandamientos (Ex, 20, 1-26). Al encender el fuego en la cima del monte, en el punto más alto de Ítaca, muy cerca del cielo, Laertes cumple un rito inmensamente purificatorio a favor del recién nacido,

porque la llama es emanación de la luz y del Verbo mítico del Dios todopoderoso.

El segundo símbolo es el *oro*. Este metal es el resultado del proceso de destilación que ocurre en la retorta del alquimista; su inmenso valor reside en una cantidad muy concentrada e ínfima, isomorfa del centro. La sal comparte las mismas propiedades. Laertes vendería todo su carbón por una lenteja de oro. Le bastaría con eso. La sustancia áurea, símbolo del descenso hacia todas las intimidades y profundidades del cuerpo humano, no tiene precio. Está escondida en un lugar secreto porque es la piedra filosofal, el elixir de la vida. El oro polariza todas las ensoñaciones alquímicas de perduración en el tiempo. Laertes no puede comprar el oro de antaño, pero sí plata. El padre de *Las mocedades* no vence el tiempo, volviendo la mirada hacia el pasado con la materialización y repetición del centro. La idea de totalidad, que se transparenta en el emblema de la pulsera en forma de aro y está conjugada al sentido primordial del círculo, se interrumpe por la intervención del hijo. Laertes domina el proceso de irreversibilidad hacia la muerte con el fruto de su semen. El grabado del brazalete, "soy hijo de Laertes" (UL, 11), hace desviar el mito cíclico del eterno retorno al mesiánico, que es anuncio de esperanza y epifanía de la mítica promesa de resurrección. El maridaje entre el hijo de Dios y las ensoñaciones acerca del oro está presente en la vida de Jesús desde su nacimiento con la triple ofrenda de los Reyes Magos: oro, incienso (fuego) y mirra (Mt, 2, 9-12).

La tercera liturgia paterna acarrea el semantismo del *vino*, otro arquetipo del descenso. Es líquido, es sagrado y ritual, en cuanto producto de la fermentación de una planta. Está cargado de múltiples significados, relacionándose con el ciclo vegetativo y agrícola, con los

esquemas del engullimiento y con la mitología arbórea. El vino es también la rehabilitación tecnológica de la sangre de Cristo vinculada, de nuevo, al mito de la resurrección. Laertes coge la vasija escondida bajo los helechos mojados; echa un largo trago y, finalmente, lanza el porrón por el aire, en sentido ascensional. El isomorfismo con los esquemas mencionados asimila la libación de la bebida divina con la renovación, la juventud triunfante, el devenir, la prolongación de la existencia, la fuga del tiempo simbolizada por la copa llena y por el lagar. Lo confirmaría el augurio de salud y larga vida profetizado por Jasón. El criado cierra el acto ritual quebrantando el porrón sobre el fuego. Además aquí resulta interesante señalar el contexto cotidiano en que Cunqueiro ubica el rito: los helechos nos remiten a la flora gallega y el porrón es otro elemento que rompe la ilusión; en griego sería crátera.

Por último, las ceremonias de agregación de Ulises concluyen con el arquetipo del *árbol*. El árbol-columna es complemento del simbolismo cíclico; su tronco ascendente proyecta la imagen hacia una cosmogonía en evolución echada para adelante. La planta es un resumen cósmico; tiene sus raíces en la tierra, mientras sus frondas anhelan al cielo. Es una metáfora microcósmica del hombre con el cual comparte una evidente fisiología vertical, de los pies a la cabeza. El olivo sobre la puerta anuncia a los ítacenses la llegada al mundo de una nueva vida, de un nuevo brote. En *Las mocedades*, el olivo significa prosperidad, felicidad y continuidad para la familia de los laértidas. Los atributos positivos de la planta milenaria del olivo están presentes también en la cultura clásica, donde se vincula con Atenea. Según la tradición, el olivo es el regalo que Atenea hace al Ática para que el pueblo griego la reconozca como su soberana en lugar de Posidón.

4.4.4. Parte primera: "Casa Real de Ítaca"

4.4.4.1. Genealogía y bautismo. El Nombre del Padre

> Recobró el habla el tabernero Poliades, hijo del tabernero Poliades, nieto del tabernero Poliades –interrumpió Belías (UL, 17).

En la primera parte, el autor presenta el rito de paso más importante, la recepción del nombre. El niño es individualizado y agregado definitivamente a este mundo y a la comunidad de Ítaca. El bautismo y el nombramiento de Ulises se acrisolan en el pensamiento idealista del autor, que aquí trae a colación el simbolismo del lenguaje poético y, sobre todo, el vínculo entre el lenguaje y el hombre. En *Las mocedades*, Cunqueiro ahonda en el hombre en cuanto ente echo de palabras, que son la condición *sine qua non* de su existencia tangible. Este pensamiento, además de la influencia del idealismo romántico y del Simbolismo francés que ya he expuesto en el comentario al artículo "Imaginación y creación",[759] nos remite a otro movimiento estético que cala hondamente en Cunqueiro, el Surrealismo.[760] De hecho, el nombramiento de Ulises se puede explicar a partir de la revolución surrealista del lenguaje, cuya revelación poética explica magníficamente Octavio Paz en *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. [México: Fondo de Cultura Económica, 1956]. El crítico literario mejicano nos guía hacia la interpretación de este fragmento de *Las mocedades* al afirmar que el léxico fija el ser y la realidad proyectando ambos en la dimensión de la representación, de la *Darstellung*. La retórica abstrae el objeto de percepción

[759] *Vid*. p. 137 y ss.
[760] La relación intertextual entre Cunqueiro y el Surrealismo constituye también uno de los axiomas de *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*, pp. 725-730.

y lo sustituye con una palabra, como si lo tradujera en otra cosa. Esta *translatio* de sentido entre el significante y el significado ocurre en un plano rigurosamente metafórico. Es cierto que la representación es siempre arbitraria y no una copia objetivada, porque no existe un sentido propio del objeto; el término es su transposición verbal y simbólica que va cambiando según los contextos histórico-sociales, los hablantes, los autores, etc. Sin este proceso de aproximación semántico, el mundo sería inasible para el hombre. Al nombrarse a sí mismo y a los que están alrededor, el ser humano toma conciencia de la existencia y acorta las distancias con la realidad, una hondura que se llena con palabras. El lenguaje es real y enriquecedor cuando es vivido en un contexto expresivo determinado.

La esfera de lo sagrado y las inmensas zonas del saber arquetípico se sustentan también sobre una fisiología verbal. En este caso, el verbo absorbe todas las cualidades y los gestos homocéntricos de la idea. El término empleado es siempre una metáfora de la imagen primordial; pero su representación lingüística carece de arbitrariedad porque la relación tiene lugar en el plano prelógico de las significaciones subconscientes. La imaginación crea naturalmente cierta linealidad semántica que se vierte luego en la retórica. La transposición entre idea y léxico es directa: significante y significado están encadenados en nuestra mente que traduce la palabra de forma subconsciente. También el vocabulario arquetípico se renueva constantemente generación tras generación; sin embargo, a diferencia de los términos profanos, conserva y estratifica los sentidos. De esta manera, el imaginario colectivo crece y perdura en el tiempo. El lenguaje numinoso es un lugar de encuentro y evocación de los símbolos míticos y atemporales. Al pronunciarlo, el hombre

hace una operación de regreso hacia los sentidos escondidos de las palabras y afirma su realidad de significaciones paradisíacas.

La recepción del nombre de pila es un acto simbólico de investidura; el niño recibe un apodo que lo separa, psicológicamente, de la realidad exterior, lo personifica y, al mismo tiempo, lo convierte en una imagen de sí mismo. El nombramiento acarrea un proceso de creación del ser en el plano lingüístico; este construye su personalidad sobre el verbo. Freud define este proceso el Nombre del Padre. La vida es una urdimbre de palabras, el individuo queda asido a los significados que se estratifican en su interior y estos le moldean de forma consciente o inconsciente. Es un juego de espejos reflectantes: la palabra es nosotros, nosotros somos la palabra.

En el caso de *Las mocedades*, el simbolismo es muy evidente. Ulises es, en primer lugar, el último vástago de la Casa Real de Ítaca; el discurso ceremonial de Laertes empieza así: "Que no os parezca, amigos, vanidad, el que yo me presente en esta solemne ocasión a decir las sangres que concurren en el recién nacido" (UL, 26). El primogénito hereda el nombre de sus antepasados y con esto todas las imágenes arquetípicas del cuento genealógico. Al pronunciar el discurso frente al auditorio, Laertes recrea en el presente histórico el tiempo primordial del fundador de su estirpe; al mismo tiempo, las palabras cosmogónicas contribuyen a la identidad del hijo como príncipe, héroe y viajero. Unas páginas más adelante, Poliades reitera la futura personalidad heroica y real del primogenitito: "Educa a tu hijo para rey, Laertes. En confianza, yo estoy por los héroes y por los dioses" (UL, 45).

El gentilicio de Ulises se conoce por la navegación; a la tradición familiar se suma la homonimia con el más famoso aventurero de la Antigüedad. El patronímico y el

nombre que lleva empujarán al primogénito a viajar por mar; Ulises seguirá las huellas de sus antepasados marinos. Según la homilía paterna, "si el nombre que lleva el primogénito laértida lo conduce al mar que antaño tanto aramos, no seré yo quien rechace en el patio de casa el timón y el remo. Amén" (UL, 29).

Cunqueiro utiliza en el capítulo referencias al teatro griego. La sentencia más significativa acerca del teatro griego es la siguiente: "La verdadera conversación humana se aprende en la tragedia" (UL, 24). Esta afirmación, pronunciada por Poliades, que cala hondamente en la personalidad del heroe Ulises echa sus raíces en la *Poética* de Aristóteles (384 a. d. C.-322 a. d. C.), primeramente, en el concepto de *mímesis* y, luego, en el de *hypókrisis* o teatralización y en el de *chatarsis*. En opinión del Estagirita, el poeta, que es un imitador, tiene tres posibilidades fundamentales de mímesis: representar las cosas ya sea como eran o son, o como se dice y se supone que son según la tradición, o bien como deben ser (*Poética*, 1460b, 7-11). Para Aristóteles, la meta principal del arte es la imitación creadora, la representación de una acción humana como debería ser, tal como exige la ética o la estética. Este tipo de poesía idealizada es, según el filósofo griego, esencialmente dialógica y dramática porque está "reorientada" hacia el receptor a guisa del acto ritual, que es a la base de todo lenguaje primitivo. La poesía para ser verdadera y esencial no puede prescindir de su carácter comunicativo; por lo tanto, es en primera instancia teatral y dramática, e implica la *hipókrisis*, o sea, la intervención de todos los elementos de la recitación y del decorado (entonación, ademanes, gestos, visajes, vestuario, música, atrezzo). En opinión de Antonio López Eire, "Aristóteles, el inventor de la Poética, tiene el extraordinario mérito de haber entendido que en lo que

hoy se llama la Ciencia de la Literatura hay que reconocer que la tragedia es superior a la epopeya, es decir, que la poesía teatralizada está por encima de la poesía literaturizada".[761] Cuando Poliades insiste en que el verdadero diálogo con el otro puede ser aprendido sólo en la tragedia hace referencia al gérmen teatral intrínseco de la palabra poética. El paradigma del verbo arquetípico dramatizado es naturalmente Ulises; con todo, en esta sección Cunqueiro despliega el ejemplo dramático de Laertes, que, al declamar la genealogía del primogénito delante de los itacenses, pone especial énfasis en la recitación del discurso con unos gestos y unos movimientos perfectamente medidos ["Hizo el gesto de quitarse el sombrero de paja ritualmente adornado con naranjas. Tosió, aclaró, y leyó con voz tranquila y coloreada" (UL, 25); "Laertes hizo una pausa, y miró hacia la damajuana que posaba a sus pies" (UL, 28); "dejó caer el papel con el discurso escrito por Poliades" (UL, 29)].

Además, según Aristóteles, la tragedia es superior a cualquier otra forma artística porque encierra la gran fuerza de sugestión de la catarsis, que genera la compasión y el temor entre los espectadores (*Poética*, 1453b, 1-14). En el teatro griego, la sociedad dialoga consigo misma; se refleja en el personaje, en sus abismos y contradicciones, y se rescata por medio de esta purga. El héroe personifica el conflicto entre la voluntad humana y la justicia divina. La representación de la desdicha individual permite al auditorio enfrentarse al Destino, sentir el dolor y tomar conciencia que el Hombre es el fiel de la balanza del orden cósmico. La palabra dramática en forma de diálogo catártico es una puerta de acceso al goce y a la contemplación en un plano metafísico, y permite a la sociedad reintegrarse en

[761] A. López Eire. "Teatralidad, discurso y poesía". D. García Pérez (ed.). *Teatro griego y tradición clásica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, p. 21.

la doctrina del hilozoísmo, de la naturaleza como un todo animado y viviente. En *Las mocedades de Ulises*, este diálogo dramático del hombre con la parte más profunda y universal de su ser se conjuga con el pensamiento cristiano y con el Verbo. En esta apartado, Cunqueiro nos recuerda qué significa rezar: "hay un hilo, un hilo que no se rompe, y que de pronto, cuando estás más alejado de la oración y olvidado de las palabras del libro, se pone a arder, y te calienta el corazón a ti, el pecador, al mismo tiempo que quema la mano de Dios y las manos de sus santos" (UL, 30). Al pronunciar las oraciones, el hombre representa su culpa, la de ser materia finita frente al infinito divino; entonces se purifica del pecado, y se reincorpora en el tiempo mítico de la unidad cósmica. El hilo de las plegarias que no se rompe se compone de los arquetipos que hacen mella en la mente humana. La mención a la teología clásica y a la cristiana contextualiza las narraciones del sacerdote en la ceremonia del bautismo. El eclesiástico invita a Laertes a conocer la historia del santo de la ermita del muelle: "Ya que tu hijo lleva el nombre de este San Ulises, ¿no quieres conocerlo mejor?" (UL, 29).

El hijo de Laertes lleva el nombre del patrono de Ítaca, San Ulises que "inventó el remo y el deseo de volver al hogar" (UL, 30). La imagen del santo es el símbolo del mito cosmogónico. El remo es metáfora del poder de centro, de la facultad de la imaginación; y el deseo del hogar es metáfora de la nostalgia y de las ilusiones del hombre de regresar al centro. El santo comunica con las fuerzas sobrenaturales [los milagros del Ángel Custodio que le defiende de las palizas paternas (UL, 31); y el encuentro con una sirena (UL, 32)]. En este caso, la metamorfosis de lo maravilloso se podría leer bajo una perspectiva trascendente: los reinos están abiertos, no hay barreras, sino correspondencias entre ellos gracias a la palabra. Los

prodigios de San Ulises se manifiestan en los sueños de los hombres de volver a la unidad con el Uno pitagórico: "Los más de los milagros que obró […] fueron juegos con las soledades y los anhelos de los mortales" (UL, 33). La homonimia con el patrono acarrea todas las significaciones homocéntricas del nombre. El primogénito Ulises representa la imagen del soñador nostálgico que, como héroe y aventurero, regresa a la patria de la Edad Dorada agarrado al remo de la divina fantasía.

4.4.4.2. Interxtextualidad con las fuentes clásicas

Sin adentrarse en la lectura de este primer capítulo, el lector competente sólo desde el título, "Casa real de Ítaca", puede suponer que el autor narra algún acontecimiento importante de la familia de Laertes, cuyo epíteto es el de rey. Después de sentenciar que Ulises es el paradigma de la humanidad entera, todo lector que haya leído con atención el prólogo espera escuchar del aedo-Cunqueiro de dónde proviene Ulises, llamado también Adán. *Las mocedades* están faltas hasta ahora de un cuento cosmogónico que otorgue valor sagrado y reverencial a la existencia de este primer hombre y a sus padres naturales. Esta sección tiene la función de recrear el tiempo mítico de los orígenes de la estirpe en el tiempo presente y fundar la casa real itacense. Lo inesperado está en la socarrona parodia del contenido de los grandes mitos. El tratamiento desmitificador no desvirtúa, de manera alguna, el simbolismo del relato analizado en el apartado anterior. Cunqueiro es un hábil maestro a la hora de entrelazar el estilo serio y el estilo cómico y dejar entrever la significación metafísica de las palabras.

La cosmogonía de Ítaca arranca de la memoria de un tabernero: "Poliades, tú conoces bien la historia de Ítaca. Te he oído recitar en verso batallas antiguas" (UL, 18). Los aedos, que beben vino antes de iniciar su recitación, son aquí trocados en la figura de un mesonero, que despacha vino y, al mismo tiempo, canta la gloria de los antepasados de Ulises. Cunqueiro vuelve a rizar el rizo al describir al tabernero como un hombre "pequeño y graso" (UL, 18), en cuyo rostro "dominaba […] una roja nariz vinosa" (UL, 18). Este último adjetivo, que califica una nariz grande, bulbosa y de color rojizo, es muy significativo, porque vuelve a hipercodificar en forma popular y carnavalesca el momento ritual de los aedos de libar el vino como preparación al canto épico.

El Ulises cunqueiriano es compañero de los dioses por su linaje "semidivino". Cunqueiro recupera los amores hípicos de la mitología greco-latina y los somete a un travestimiento burlesco. En el árbol genealógico de la mitología clásica, Crono se transforma en caballo para unirse con la yegua Fílira. Como ya sabemos, Crono y Fílira son los padres del centauro Quirón. Otro dios que se metamorfosea en caballo para algunos encuentros amorosos es Posidón, al cual está consagrado el mar. Posidón y la gorgona Medusa son padres del corcel alado Pegaso, que nace del cuello de ella; y Posidón y Deméter, del caballo Arión, montado por Adrasto en la expedición de los Siete contra Tebas. Este último es el mito al revés de Pasífae y el toro blanco. La leyenda quiere que la esposa de Minos se enamore de un hermoso toro blanco salido del mar gracias a Posidón, y que tras la monstruosa unión entre el toro y la cretense nazca el Minotauro.[762]

[762] Véase C. García Gual. *Diccionario de mitos*, *op. cit.*, pp. 226-228 y P. Grimal. *Diccionario de mitología griega y latina*, *op. cit.*, pp. 9-10; pp. 51-52; pp. 411-414.

En el cuento ensartado, "Historia de la casa real de Ítaca", Cunqueiro mantiene el tema de los amores hípicos que se presentan con un tono frívolo y distensivo. El fundador de la estirpe de Ulises es Hipobotes, el primero de los laértidas que puso pie en la pequeña isla del mar Egeo. El nombre del progenitor rememora comicamente su relación con los caballos; de hecho Hipobotes "comenzó a sentir carnal amor por su yegua" (UL, 27). "La mano de Hipobotes sobre la grupa de la yegua, acariciaba monótonos gruñidos agradecidos. Y de la misteriosa coyunda nacieron a la vez Hipobotes II y el alazán de claro lucero" (UL, 26-27). A diferencia de la tradición, que en palabras de Mijail Bajtín es siempre fuente de bondad y de perfección absolutas ["In the past, everything is good: all the really good things (i.e., the "first" things) occur *only* in the past"],[763] en el ejemplo cunqueiriano la descendencia hípica pierde el halo sagrado para vestirse con los colores del antruejo. En la mitología, la copula entre el dios y el animal engendra seres híbridos que poseen cualidades extraordinarias y sobrehumanas (el inmortal Quirón es el maestro arquetípico de los más famosos héroes; la ayuda de Pegaso permite a Beleronte matar a la Quimera y vencer a las Amazonas, y Arión salva a Adrastro de la matanza de Tebas); mientras que, en *Las mocedades*, lo semidivino se convierte en una imagen grotesca con el nacimiento de mellizos, donde uno es una criatura humana y el otro, un potro. Es más, para producir la vis cómica Cunqueiro emplea la técnica de la transposición bergsoniana, del menoscabo, al poner en un único plano el reino humano y el reino animal: la larga descendencia de Hipobotes se compone de

[763] M. M. Bajtín. *The Dialogic Imagination*, *op. cit.*, p. 15. El linaje es de capital importancia en las epopeyas clásicas. Por ejemplo el encuentro entre Ulises, disfrazado de mendigo y Penélope. La esposa se enfrenta al huésped preguntando, en primer lugar, sobre sus antepasados: "¿quién eres? ¿De qué gente? ¿Cuál es tu ciudad? ¿Quiénes fueron tus padres?" (*Odisea*, XIX, 103-106). En otras ocasiones también se pregunta por el abolengo (Ibíd., VII, 327-238; X, 324-325).

cinco hijos y veintitrés nietos, "entre varones, hembras, corceles, yeguas y potros de su estirpe" (UL, 27). El destronamiento cunqueiriano de la genealogía de los laértidas salpica también su raíz patriarcal con la inclusión del abolengo materno. Luis Beltrán Almería nos recuerda que "el mundo quimérico se funda en la familia patriarcal";[764] por el contrario, en *Las mocedades*, la prosapia de Euriclea campa por su presencia y por no ser tan pura como se esperaría de un noble linaje. La línea de sucesión está mancillada porque la madre de Euriclea traicionaba al marido: "¿Tú sabes, amo y señor, por qué salen manchados los conejos que cuida Jasón? Porque el conejo padre es blanco. A Basilio el Manco la mujer le ponía los cuernos" (UL, 39).

En esta primera parte de *Las mocedades*, el diálogo con las fuentes clásicas es muy rico. La diégesis se vuelve a reinventar sobre la base de algunos episodios de la *Odisea* (el nombre de Ulises, los pretendientes que asedian la casa de Odiseo y la alcoba nupcial) y sobre la recepción textual de *Alcestis*.

En primer lugar, hay que convenir en que San Ulises está plasmado sobre el Odiseo homérico. Cunqueiro lo confirma cuando dice:

> Alguén imaxinou unha vez un santo de Igrexia grega, santo Ulises, que inventara o remo e o desexo de retornar ó fogar no corazón dos homes. Ese era levado á súa imaxiación pola sombra do heroe homónimo na súa memoria.[765]

El santo inventa el remo y el deseo de volver al hogar; además "Ulises, si precoz en santidad, lo era también en astucia" (UL, 31). El beato de la iglesia griega posee el nombre latino de Odiseo; sus milagros consisten en llevar

[764] L. Beltrán Almería. *La imaginación literaria*, *op. cit.*, p. 28.
[765] Á. Cunqueiro. "Homero, *Odisea*", *op. cit.*, p. 31.

los nostálgicos a la tierra de origen, y una de sus cualidades es la sagacidad. En la *Odisea*, el protagonista es el héroe de las naves y de los naufragios. En una de sus fabulosas aventuras está muy cerca de beber el elixir de la inmortalidad; no obstante su corazón está atado a la patria, la cosa más dulce, y siente una inmensa nostalgia de volver a pisar su isla y su hogar. Entre los numerosos epítetos, traducidos del griego, del héroe homérico encontramos "el de multiforme ingenio" y "mañero": "¡Oh Laertíada, retoño de Zeus, Ulises mañero!" (*Odisea*, X, 401); "dijo Ulises el fértil en trazas" (Ibíd., VII, 240).

En *Las mocedades*, los hermanos de Euriclea están en casa de Laertes para celebrar el nacimiento del hijo. La imagen parodia la escena homérica de los pretendientes. La declamación de uno de los cuñados, "Laertes, eres generoso de tus bienes" (UL, 35), su glotonería -comen con desmesura la cecina, los tasajos, el queso y beben hasta emborracharse- trae a la memoria las quejas de Telémaco acerca de los *dánaos*: "Entretanto la casa me ocupan un día tras de otro, nos degüellan los bueyes, ovejas y cabras lozanas, al banquete se dan y se beben el vino espumoso sin mesura y sin cuenta" (Ibíd., II, 55-58). Seguramente Cunqueiro se inspira en las alimañas que están consumiendo la vivienda de Odiseo; el autor ironiza sobre estos traidores, convirtiéndolos en gente basta y grosera que habla con la boca llena: "A un tiempo, con la boca llena, se inclinaban para decir solemnes: -¡Por muchos años! ¡Larga vida!" (UL, 38). Además, el criado Alpestor los define unos puercos: "¡Los basilios! ¡Unos puercos!" (UL, 39).

Otra relación intertextual con la *Odisea* es perceptible en el gesto de Laertes, que nos enseña la alcoba y, especialmente, la cama matrimonial: "Laertes apartó la cortina y dejaba ver, al fondo del pasillo, la cámara

nupcial. Se veían los labrados pies del amplio lecho matrimonial" (UL, 38). El modelo original de esta cita-homenaje es la segunda prueba de Penélope para la identificación de Odiseo. El forastero describe el secreto del lecho y sus señales distintivas; el mismo lo labró de un olivo y lo revistió de marfil, de oro y de plata: "Ningún hombre viviente y mortal ni en su edad más lozana removido lo hubiera: tenía la labor de aquel lecho su secreto y su marca y lo hice yo mismo y no otro" (*Odisea*, XXIII, 187-189). De los numerosos reconocimientos (el perro, la cicatriz y el arco), para Cunqueiro este es el gran signo: "É o 'gran sinal'";[766] "fíxena eu, e ningún outro".[767]

Por último, Cunqueiro incluye en *Las mocedades* un fragmento de *Alcestis* de Eurípides (480 a. d. C.-406 a. d. C.). En la tragedia griega, Apolo ofrece a Admeto, rey de Feras, liberarlo de la muerte si encuentra a alguien que quiera morir en su lugar. Ni padre ni amigos están dispuestos a ofrecerse. Sólo su piadosa esposa se dispone a realizar el sacrificio. El drama tiene un final feliz, porque, frente a la abnegación de Alcestis, Heracles desciende al Hades y le devuelve la vida. Antes de pronunciar el discurso por el nacimiento de Ulises, Poliades enseña a Laertes sus dotes oratorias con la interpretación del papel de Admeto. El tabernero parafrasea la tragedia de Eurípides en el momento en que Admeto maldice a su vieja madre que prefiere la muerte de la joven y piadosa Alcestis a la suya: "Una malaventurada madre me dio a luz./ A los muertos envidio, los amo,/ deseo habitar su moradas./ No disfruto viendo la luz/ ni pisando el suelo con los pies" (UL, 24).[768] Poliades sigue con el lamento del rey por separarse de su esposa, por el deseo de compartir

[766] Á. Cunqueiro. "Homero, *Odisea*", *op. cit.*, p. 23.
[767] Ibíd., p. 23.
[768] En cursiva en el original cunqueiriano.

el mismo destino y, cuando los tiempos sean cumplidos, reunirse con ella en la misma caja de cedro: "En esta misma caja de cedro a mí mismo/ me pondré, y mi costado será pesado/ al mismo tiempo que el tuyo" (UL, 24). Este fragmento evoca los versos de Eurípides: "Pues encargaré a éstos que me depositen en tu mismo ataúd de cedro, y que mi costado se extienda junto al tuyo, y que nunca, ni aun después de muerto, esté yo apartado de ti, que eres la única que me ha sido fiel" (*Alcestis*, 365-370).

4.4.5. Segunda parte: "Los días y las fábulas"

4.4.5.1. La pubertad y la llamada al viaje

En esta segunda parte, la infancia va dejando paso a la pubertad del protagonista. "Los años nacían y morían, lentamente, seguramente, como arrastrando el carro del Tiempo por los cuatro bueyes laértidas […] Ulises medraba" (UL, 52). En esta etapa de tránsito hacia la madurez, Ulises experimenta cambios físicos y psicológicos, acompañados en ocasiones por los ritos de paso. El hijo ya es un mozo: "¿Tienes catorce, quince años, Ulises? Se te puede hablar" (UL, 65). El autor menciona la pubertad fisiológica con el crecimiento de la barba: "Ulises no perfumaba el incipiente bigote todavía, ni la barba, que le brotaba en remolinos" (UL, 68). Sobre las pulsiones sexuales, Cunqueiro se limita a narrar la primera decepción de amor. Estamos en la fiesta de las espigas, el muchacho participa en la lucha por engalanarse delante de una rubia; gana y le lanza una manzana. La escena es una rememoración de la manzana de la discordia, que Éride lanza en la boda de Peleo y Tetis. Paris es el encargado de otorgar el fruto

dorado a la más bella entre Hera, Atenea y Afrodita, lo cual origina la guerra de Troya. El cuadro cunqueiriano se construye también sobre el mito de Cídipe y Aconcio. Al igual que en *Las mocedades*, el enamoramiento de Aconcio por Cídipe se produce durante unas fiestas, las de Delos, donde Aconcio tira a Cídide un membrillo en el que ha grabado el juramento de ella, en honor a Ártemis, de que un día se casará con el bello Aconcio.[769] No obstante, si a la postre la promesa a Ártemis se cumple, en el caso de Ulises la curtida muchacha se acuesta con Alpestor a cambio de un aro de oro, dejando al joven sumido en lágrimas y dueño de una profunda soledad (UL, 72-73). En este rito de paso, la única referencia explícita a la iniciación sexual proviene de Poliades: "¡Conserva el virgo, príncipe Ulises, hasta que pises extranjera tierra!" (UL, 75).

En la modernización del mito, la pubertad psicológica y social cobra mucho más protagonismo. Ante todo, el hijo está sometido a una educación, a un proceso de endoculturación, según la terminología antropológica. Es la influencia de la generación anterior y más madura sobre la más joven, que aprende y adopta los modos de pensar y comportarse tradicionales. Además del padre y de la madre, el primogénito tiene muchos maestros. Sus fábulas –véase el título- se interponen entre el carácter de Ulises y su futura personalidad guiada por la palabra de los preceptores. Como veremos, la educación de Fanto por parte de su tutor Capovilla se rige sobre los mismos principios: los cuentos penetran en las capas más profundas y subconscientes del niño, que se nutre de las significaciones de este lenguaje.[770] Según Pérez-Bustamante Mourier, "su aprendizaje [el de Ulises] se produce

[769] P. Grimal. *Diccionario de mitología griega y latina*, *op. cit.*, pp. 4-5.
[770] *Vid.* p. 650 y ss.

fundamentalmente a través de las historias que le cuentan otros personajes".[771]

El primer relato que escucha el primogenito es el del criado de la casa de los laértidas. Al igual que su homónimo clásico, este nace en Iolcos (Tesalia), pero en el seno de una familia humilde de cardadores. Cunqueiro desautoriza la tradición parodiando la aventura del Velloncico de Oro, que se recuerda en las faenas de la cardadura. A lo treinta y siete años, el Jasón de *Las mocedades* es vendido como esclavo a Eurimedeo de Tebas, que quiere oír con profusión de detalles la historia de su vida. El amo obliga a Jasón a repetirla una y otra vez, hasta hacerle creer que ha matado a la muchacha del que se había enamorado. Naturalmente, aquí, Cunqueiro se apodera del mito y del nombre de Medea, princesa y maga de la Cólquide, que, según Apolonio de Rodas, ayuda al caudillo de los Argonautas a adueñarse del Velloncico áureo, antes de que el amante la abandone y ella tome venganza matando a los hijos que tienen en común. En la adaptación cunqueiriana, el terrible crimen de Medea, que mata también a la futura esposa corintia de Jasón, subyace en el asesinato de Eurimedeo por parte del criado, que enloquecido por el relato se mancha las manos de sangre. En la narración de Jasón a su amo, el esclavo es obligado a imaginarse a sí mismo como homicida y, acto seguido, conforma su realidad a la de un criminal. El mismo proceso de representación simbólica ocurre con Ulises. El primogénito aprende a amar la libertad gracias a la narración del cardador. El amor a la libertad de Jasón tal vez sea una referencia indirecta al fervor del gran aventurero; lo cierto es que traza la personalidad de Ulises.

[771] A. S. Pérez-Bustamante Mourier. *Las siete vidas…*, *op. cit.*, p. 157.

En las siguientes narraciones, la de Foción y de Bleontes, Cunqueiro vuelve a reiterar que el hombre se mueve dentro de la estructura metafórica del lenguaje, y sobre esta moldea su personal realidad y visión del mundo. El piloto Foción relata al primogénito sus navegaciones con la embarcación la "Tórtola" a los tartesios, a los feacios, etc. El cuento del marino transmite al joven Ulises la pasión de ir y venir por tierra y, sobre todo, por mar: "La tierra es hermosa y el mar también lo es. Ser libre de ir y venir es gran cosa" (UL, 66). Bleontes vuelve a educar a Ulises a través de la simbología del Nombre del Padre. Él mismo lo recuerda cuando afirma que la tiranía del dictador de Zantes ya estaba encerrada en su gran nombre, Alejandro; por lo tanto "hay que tener cuidado en los bautizos" (UL, 84). La historia del dictador enseña al hijo la magnanimidad. A Ulises le hubiese gustado ser el generoso amigo que, viendo al tirano encerrado en una jaula, tuvo compasión de él quitándole la vida con una flecha dirigida al corazón. El primogénito se imagina y se canta a sí mismo como el compañero de Alejandro.[772]

El aprendizaje de Ulises en calidad de primogénito de la Casa Real de Ítaca se concentra especialmente en el rito de paso del viaje ["-en mi país –dijo Jasón- obligan a los príncipes a viajar en la edad moza" (UL, 94)], que merece la pena interpretar a partir de la unidad nuclear del mito elaborada por Joseph Campbell:

> El camino común de la aventura mitológica del héroe es la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: *separación-iniciación-*

[772] "Ulises, alegre compañero suyo en la caza,/fácil en el arco de cuerno, vio a la vez volar/el alba de plácidas alas, la flecha súbita y el alma/inmortal y sombría de su amigo, el tirano de Zantes" (UL, 84). Por otro lado, la sombra de Alejandro Magno la volveremos a encontrar en *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*, *passim*.

> *retorno*, que podrían recibir el nombre unidad nuclear de monomito.[773]

Cunqueiro conoce la formula clásica del cuento sagrado y la emplea para confeccionar al primer hombre. Cristina de la Torre lee todas las novelas del autor según esta estructura tripartida: "Este es el marco que Álvaro Cunqueiro establece siempre con tanto cuidado".[774] En primer lugar, el héroe recibe la llamada a la aventura definida, en términos místico "'el despertar del yo'".[775] El heraldo, que es siempre una criatura oscura, terrible y desconocida, provoca una crisis interior en el protagonista y le empuja a alejarse de su mundo habitual. El emisario de Ulises es la muerte; la iniciación a *Tánatos*, con el naufragio de la nave de Foción, "La Grulla", y el velatorio del cadáver del piloto, anuncia la partida del adolescente del lugar de nacimiento. Pérez-Bustamante Mourier ratifica la muerte del amigo como la causa de la navegación: "Tiempo después (capítulo V) Ulises entabla su primer contacto real con la muerte a raíz del naufragio de Foción, y de esta segunda crisis se sigue su decisión de viajar".[776]

Antes del viaje, todo héroe encuentra una figura positiva que le proporciona poderes extraordinarios para atravesar el umbral del otro mundo, a la vez maravilloso y peligroso. En *Las mocedades*, el tabernero es el ayo del joven protagonista: "Poliades se había concedido a sí mismo el título de preceptor del mozo" (UL, 75). El mesonero inicia al héroe en el tiro con el arco, metáfora del rito de la palabra fabuladora, y le guía hacia el conocimiento de otras realidades: "Poliades, ¿qué es lo que es mentira?

---

[773] Según Pérez-Bustamante Mourier, el viaje de Ulises se debe a dos transformaciones interiores: la decepción amorosa y la experiencia de la muerte. A. S. Pérez-Bustamante Mourier. *Las siete vidas*, *op. cit.*, p. 30.
[774] J. Campbell. *El héroe de las mil caras*, *op. cit.*, p. 35.
[775] Ibíd., p. 54.
[776] A. S. Pérez-Bustamante Mourier. *Las siete vidas…*, *op. cit.*, p. 157.

[…] –Quizá todo lo que no se sueña, príncipe" (UL, 76). Para el preceptor, la verdad está en las ensoñaciones provenientes de la imaginación material de tradición romántica, opuesta a la razón. Cabe preguntarse si el hijo contesta a la llamada de la aventura imaginativa planteada por Poliades. La siguiente afirmación guarda la respuesta de nuestro héroe de temprana edad:

> Disparo: catorce, quince, dieciséis versos, y al final del viaje de la flecha, al final del canto, la herrada punta encuentra la diana. La palabra reveladora toma por alas las plumas coloradas del timón (UL, 79).

La imagen principal del arquero es el símbolo del soñador; sus flechas se confunden con el canto y con los versos del poema.[777] La palabra reveladora se forja en la fragua del poeta como la trabajada punta del dardo en la herrería del herrador. La saeta hace diana gracias al arco; mientras el verbo necesita el timón de la nave. Para llegar al centro, el protagonista tiene que cumplir el rito de paso del viaje; sus fuerzas protectoras son las palabras-amuletos. El blanco de la navegación es la madurez espiritual de Ulises, que encarna el tópico del *puer/senex*, un ejemplo de sabiduría a temprana edad.

> ¿Soy un hombre, Poliades? […] Bocas humanas dirán de ti, como saboreando fuego del propio corazón: "Cuando el héroe Ulises, sabio ya en la temprana edad, inició alegre largas navegaciones" (UL, 80).

La madurez, la etapa vital de la plenitud humana, se convierte en imagen de la unidad cósmica, del Gran Tiempo mítico donde lo finito se reconcilia con lo infinito. La

[777] La profesora gaditana comparte esta interpretación: "Y, asimismo, descubre muy pronto que su arco, trasunto del célebre arco odiseico, es una metáfora de su palabra". En A. S. Pérez-Bustamante Mourier. *Las siete vidas…*, *op. cit.*, p. 166.

singladura es metáfora del deseo del hombre de encontrar la Edad de Oro gracias al coadyuvante de la palabra mágica.[778] Según Pérez-Bustamante Mourier, "en efecto, Ulises aprende enseguida que se viaja por medio de la palabra".[779]

Cunqueiro reitera la coincidencia entre los deseos del hijo de Laertes y las significaciones profundas del mito. En la travesía del Mediterráneo subyace el camino del retorno y del recuerdo, de cuando el hombre estaba en afinidad espiritual con el universo según el principio de llamadas y respuestas de la gran metamorfosis del Creado:

> Otro cante, Poliades amigo, y sea yo solamente atento auditor, o si San Ulises es favorable compañero, sujeto del canto, y mi aventura el argumento. […] Señaló con el pandero antiguo hacia poniente, y en aquel mismo instante surgieron del mar amplias nubes encendidas […]. -¡Ulises, te obedecen los meteoros! ¡Como en el teatro! (UL, 87-88).

Ulises es supersticioso y le obedecen las nubes, como en el teatro, especialmente, griego y shakesperiano. A mi juicio, además de remitirse a la *Poética* de Aristóteles, nuestro autor ve en el dramaturgo inglés un modelo literario más próximo, donde los elementos naturales son símbolos de los deseos y pasiones humanas y oráculos de sus acciones. Profundizaré en esta intertextualidad en la última parte de este análisis a *Las mocedades*.

Por último, Ulises emprende el viaje físico y zarpa de su isla, Ítaca, con rumbo a islas desconocidas: "Padre, he de viajar. –Sí, hijo" (UL, 96). Su separación del grupo

---

[778] Cf. también con los viajes nocturnos de Ulises desde el lecho de su casa: "He viajado mucho todas estas noches, maestro. Anochecía en Ítaca, pero en mi lecho, salía el sol, y levaban anclas mis naves, doce y más, y cada una su destino. […] Mi mano comunicaba mi esperanza a la caña del timón. ¿A cuántos días estábamos de Ítaca? […] ¿Es el mismo sol, es la misma luna, son las mismas estrellas que contemplan nuestros padres, nuestras esposas, nuestros hijos, nuestros criados?" (UL, 80).

[779] A. S. Pérez-Bustamante Mourier. *Las siete vidas…*, *op. cit.*, p. 166.

familiar va acompañada de rituales de partida, propiciatorios y de buen augurio: "Saldría descalzo de casa […]. La despedida fue silenciosa. Ahorro al oyente el canto […]. En la blanca arena quedaban claramente las huellas de los pies odiseicos" (UL, 98).

4.4.5.2. Referencias homéricas

Las mocedades demuestran numerosísimas conexiones textuales con la cultura clásica y con su mitología. Su exhaustivo análisis desborda los lindes de este trabajo, por lo que solo pondré de manifiesto las referencias más evidentes. En "Los días y las fábulas", el ave que más ama al niño Ulises es la flecha que sale "del arco paterno, silbadora, y con una pluma de gallo por timón" (UL, 52). Las palabras cunqueirianas recuerdan la prueba del arco (*Odisea*, XXI). Todos los pretendientes intentan tensar la ballesta de Odiseo, pero el único capaz de combarla es el laertíada. El tema del arma que solamente el verdadero campeón puede usar es un tema recurrente en todas las mitologías.

Otro ejemplo es "el lomo del mar es inquieto y los vientos no oyen las voz del hombre. Las mismas naves tienen extrañas querencias. Yo nunca pude ir a Chipre con mi nave 'La Tórtola'" (UL, 63). El episodio del piloto podría inspirarse en el errar del gran aventurero por el Mediterráneo. Los mortíferos vientos (Ibíd., IX, 82) y las tremendas corrientes están en contra de los deseos del marino de surcar "la espalda anchurosa del mar"[780] (Ibíd., IV, 560) y volver a Ítaca. Si en la *Odisea* la causa es la

[780] La expresión odiseica recuerda "el mar [es] en demasía ancho y profundo" (UL, 62).

furia de Poseidón, en la versión moderna se debe, irónicamente, a los antojos de una nave.

La huida de Admeto de la isla de los cíclopes sin osar despertar al gigante para preguntarle si por allí viven en democracia o en aristocracia (UL, 77) es una parodia de la treta de Odiseo y sus compañeros en la isla d los Cíclopes (*Odisea*, IX). Tras emborrachar y cegar con una flecha ardiente al brutal Polifemo, el "mañero" y sus compañeros consiguen escaparse de la gruta, atándose debajo de los carneros.

Para concluir, las cualidades que Ulises aprende de sus preceptores provienen de la tradición homérica. Odiseo es, ante todo, un amante del mar y un experto en el arte de la navegación. Él es deseoso de libertad, de aventuras extraordinarias y, sobre todo, de conocimiento: "Algo hai de fáustico no apetito de coñecemento de Ulises, feito ó mesmo tempo de prudencia e de ousadía".[781] Por ello, nuestro joven protagonista recoge la audacia de su ilustre homónimo y emprende el viaje en búsqueda de experiencia y de verdad. También la generosidad de ánimo aprendida del cuento de Bleontes es uno de los epítetos más resonados del héroe clásico "el magnánimo Ulises" (Ibíd., V, 81). El arte oratorio del protagonista cunqueiriano ["¡hablas casi en verso, Ulises! –dijo emocionado Alpestor" (UL, 71)] es, a todas luces, un homenaje al gran héroe de los discursos, que es tan hábil de sustituirse al aedo para entretener, emocionar y convencer con el canto de su propia vida los oyentes de Feacia (Ibíd., VI-XII). La descripción de nuestro primogénito, "enamorado de la hermosa mentira" (UL, 86), trae a la memoria de nuevo al ínclito orador capaz de mentir en su propio beneficio. Un ejemplo es el apodo de "Nadie" (Ibíd., IX, 366) para engañar al Cíclope, o su presentación al porquero Eumeo como un viejo vagabundo

[781] Á. Cunqueiro. "Homero, *Odisea*", *op. cit.*, p. 18.

(*Odisea*, XIV). En palabras de Cunqueiro, uno de sus mayores admiradores, "Ulises é astuto, calculador, reflexiona e estima que é igualmente honorable vencer por engaño ou por enxeño".[782]

4.4.6. Tercera parte: "La Nave y los compañeros"

4.4.6.1. Navegación y aventura

En "La Nave y los compañeros", Álvaro Cunqueiro nos indica un cambio de tono en el relato. El autor de *Las mocedades*, que antes se había identificado con el aedo clásico que trae a la memoria y canta en versos hexámetros las gestas heroicas del hombre esencial Ulises, cede el testigo del relato a unos narradores intradiegéticos-homodiegéticos. Cunqueiro hace coincidir a partir de ahora su canto con el del piloto Alción y de los nautas de "La joven Iris" en una clara transposición de la nave Argo y de su piloto Linceo, el cual sobresale entre los Argonautas por su agudísima vista (*Argonautas*, I, 151-155). En *Las mocedades*, el discurso de segundo grado resulta menos elevado, porque trata de las vidas humildes y sencillas de los compañeros de viaje de Ulises:

> Cuento ahora por boca del piloto Alción y de los marineros embarcados con el héroe Ulises en la goleta "La joven Iris". El modo es más bajo, como corresponde a vidas más humildes, al ir y venir de la pobre gente, los más sin hogar, alguno sin memoria de la patria y sin nombre (UL, 101).

[782] Á. Cunqueiro. "Homero, *Odisea*", *op. cit.*, p. 17.

Gran parte de esta tercera sección está ocupada por los relatos de Alción, Basílides, Antístenes, Timeo y Gallos. El escritor nos recuerda que contar historias y escuchar las de los demás, al amor del fuego, es una ceremonia sagrada, célebre desde la Antigüedad: "Pilotos de otros tiempos relataron con graves palabras al amor del fuego sus vidas, inclinando las roncas voces a modestos tonos, para no despertar celos en las potestades que rigen en el mar, de turbulento talante" (UL, 110). Respecto al contenido de las narraciones, remito el lector directamente al texto de *Las mocedades*; mientras aquí me limito a recordar un ejemplo significativo de humanización y profanación del mito. León Leonardo, el dueño de "la joven Iris", se enamora perdidamente de una viuda y luego descubre que es su vieja nodriza. Sumido en la desesperación, se acerca al ponto para que le lave el corazón:

> ¿Le respondió el mar, Alción? ¿Poseidón, acaso, surgiendo con la cabeza adornada de algas fosforescentes? –preguntó Ulises. –No Poseidón, no. No habló el mar. Sería demasiado pedir que el mar hablase en todas las novelas de amor de los pilotos. Le contestó a León un borracho que caminaba torpemente arrastrando un saco por la playa (UL, 114).

El fragmento trae a colación un cambio radical de estilo: el pasado épico, sagrado, hierático deja espacio a un presente novelesco y prosaico. En los capítulos anteriores estábamos en el tiempo a-histórico y fundacional del mito; los caracteres encarnaban el destino universal del hombre, o sea, los ritos de paso; el matrimonio, el nacimiento, el bautismo, la educación, etc estaban descritos con palabras simbólicas y metafóricas. Por el contrario, las historias de los pilotos dependen de un "realismo cómico", "de coherencia", del que ya he hablado

anteriormente,[783] y que está sujeto a un ambiente y a un lenguaje bajos y populares. En el fragmento citado, León Leonardo cuenta su tragedia a la mar y quien le ofrece consejo no es el mítico Poseidón sino un torpe borracho. Cunqueiro ironiza sobre el destino de los héroes; el piloto es guiado por las palabras de un alcohólico, que le grita que una nave va a zarpar en una hora: "León tomó la noticia como una respuesta y poderosa señal, y obedeció" (UL, 115). En resumen, el tono elevado y dramático choca con el tono vulgar dando vida al contraste humorístico, al puro estilo cunqueiriano. Además de los ejemplos vanguardistas y carnavalescos, en este proceso de cotidianización del mito Cunqueiro tiene siempre la vista puesta en los Siglos de Oro, en especial, en las pinturas de Diego de Velázquez (1599-1660), que borra las marcas de una excesiva idealización mítica. En *La fragua de Vulcano* (1630), Hefesto es un simple herrero; y en *El triunfo de Baco* (1629), Dioniso se rodea de auténticos borrachos.

Por otra parte, en "La Joven Íris", Ulises comienza su camino de iniciación. Es el principio del mito-aventura, marcado por una sucesión de pruebas hasta conseguir el premio último. La coordenada espacial de la empresa heroica es la travesía por el *Mare Nostrum* y la permanencia en los puertos de la isla de los Sicomoros, de Alfeo y de Laconia. Los compañeros podrían simbolizar otros agentes secretos y benignos, emanación de la fuerza positiva inicial –Poliades y la palabra teatral-. El papel principal de los marinos es el de acompañar al hijo hasta su aventura en solitario en la isla de Paros, y otorgarle consejos y protección frente a los peligros del mundo desconocido. En la cuarta parte, entre Ulises y su propósito se interpondrán numerosos impedimentos.

[783] *Vid*. p. 183.

Sin embargo, el recorrido iniciático del protagonista remite a una única gran prueba: la narración como invención de sí mismo. Aclara Cunqueiro:

> Respetando su condición proteica, lo presento [a Ulises] haciéndose pasar por Amadís de Gaula, por Hamlet, por un cazador de Bretaña que va detrás de un ruiseñor y en compañía, como gente suya, van guerreros que siguieron a Ricardo Corazón de León a las Cruzadas…[784]

Además de unir en las hazañas de Ulises dos gestas épicas, el viaje odiseico y las Cruzadas, a las que se suman las aventuras de la caballería andante, en esta declaración el mindoniense vuelve al poder simbólico del lenguaje de forjar la personalidad, columna vertebral del individuo. A la aportación primaria del linaje de la Casa Real de Ítaca y del Nombre del Padre, el autor concede al hombre-Ulises la posibilidad de narrarse a sí mismo y de proyectarse como otro. El primogénito se deja seducir no tanto por las calidades de los personajes famosos en que se identifica -véase por ejemplo el reconocerse de forma anacrónica como Amadís de Gaula, en la isla de los Laconios (UL, 159-169), sino por los procedimientos metafóricos de la palabra de hacernos diferente. Primeramente, la manera de contar del mozo está muy próxima al arte retórico: "Ulises cuando cuenta, está más seguro cuanto más cerca discurre del teatro que le recitaba Poliades. Eurípides había dejado su huella el gesto y en el lamento" (UL, 161). Paulatinamente, se va distanciando del modo heroico y ficticio para buscar "en la imaginación un contar humano, libre de los temas y los tropos de las escuelas" (UL, 161). El hijo se quiere alejar de las figuras clásicas para encontrar imágenes propias. Al pronunciar estos retratos literarios, Ulises convierte la palabra en teatro, o sea,

[784] R. Nicolás Rodríguez (ed.). *Entrevistas…*, *op. cit.*, p. 207.

en diálogo del hombre consigo mismo; entonces, se manifiesta como revelación de sus deseos y representación de unas partículas de su personalidad.

4.4.6.2. Metaficción homérica

En primer lugar, el arte retórico del joven Ulises es un préstamo literario de la *Odisea*. Ya he ponderado, en más de una ocasión, la capacidad dialéctica del héroe clásico, que sugestiona la corte de los feacios con los cuentos de sus extraordinarias aventuras: "Tal Ulises hablóles y todos, tomados de hechizo" (*Odisea*, XIII, 1-2). De la misma manera, el protagonista de *Las mocedades* seduce con los relatos de la Guerra de Troya y de Amadís de Gaula, apodado el Bastardo de Albania, a los bebedores de una taberna y a la pequeña Elena. No es casual que sea aquí cuando el primogénito declara su homonimia con Odiseo, mencionando los epítetos del guerrero y del orador: "Si, es en la *Odisea*, en el *nostos* de mi ilustre homónimo, el héroe de las batallas y de los discursos" (UL, 175).

La historia del mozo Ulises en Alfeo remite al mito de Troya y al primer canto de la *Ilíada*. El primogénito recrea las bodas entre Elena y Menelao y el rapto de Paris de "la hermosa entre las hermosas" (UL, 131), causa de la guerra entre griegos y troyanos. Asimismo, hay una referencia a la plaga de la peste: "La peste llega a la Élida en ese navío" (UL, 130). Al principio de la *Ilíada* encontramos a Apolo castigando a los griegos, porque su rey Agamenón en el cerco de Troya toma como esclava Criseida, hija de un sacerdote del Dios solar (*Ilíada*, I, 13-27).

En su segunda narración, nuestro orador recupera a la divina Elena, la mujer más bella del mundo, para llevarla a

una zona de contacto familiar y cotidiano. En el proceso de desmitificación, la mujer más deseada se convierte en una figura grotesca, en una niña lisiada: "Del minúsculo cuerpecillo, tamaño una muñeca de Florencia, se levantó un bracito escuálido, infantil, que terminaba en una mano sin dedos. Helena le decía adiós a Ulises" (UL, 167).

Otro fragmento hipertextual presente en *Las mocedades* es el famoso canto de las sirenas homéricas. En Cunqueiro, una sirena enamora con su canto al marino Andrea y le pide que le rasque suavemente en una paletilla (UL, 144). De un repente, el nauta recuerda a su mujer y a su hijo y se despierta del hechizo, dejando escapar un "'Virgen María'" (UL, 144). La sirena huye con el brazo del marino colgado de su aleta. La imagen cómica funde el modelo clásico con el imaginario medieval. En la ponencia sobre Homero, el autor gallego señala que en la navegación odiseica las sirenas representan la destrucción o la muerte. Son mujeres-pájaros de hermosísimo rostro cuya voz atrae al hombre como un imán el hierro. Sus playas están llenas de huesos de navegantes seducidos por su funesto canto. La maga Circe advierte a Odiseo del peligro (*Odisea*, XII, 39-46). El astuto aventurero tapa con cera los oídos de los compañeros, y se hace atar al palo maestro para escuchar a pesar del riego la hermosa voz sirenil. Por el contrario, en la literatura medieval, los humanos pueden tener amores con las sirenas, y vivir días pacíficos y felices con estas criaturas, mitad peces y mitad mujeres. En *Las mocedades*, la sirena quiere llevarse a Andrea como amante y rascador oficial al fondo del mar. Finalmente, surge el percance carnavalesco de la pérdida del brazo que impide la unión de la pareja.

El último motivo que arranca del poema homérico es el tópico literario del amanecer mitológico:[785] "Atrás se quedó la rosada Citerea, y doblados fueron los tres osados cabos de Grecia. Cesó de soplar el viento" (UL, 142). En el fragmento puede verse una gustosa rememoración del tema del milagroso crepúsculo cabalmente expresado en la imagen de una isla teñida de rosa por los primeros rayos del sol naciente. Al igual que Homero, Cunqueiro antepone a la navegación de Ulises la aparición del mítico crepúsculo. De hecho, hay una intertextualidad entre el texto cunqueiriano y los versos homéricos de cuando el bajel del héroe se ve empujado por la corriente y por los vientos mortíferos, que le fuerzan a doblar el promontorio de Malea y a vagar lejos de la isla de Citera (*Odisea*, IX, 80-82).

4.4.7. Cuarta parte: "Encuentros, discursos y retratos imaginarios"

4.4.7.1. La isla de Paros: narcisismo idealizado

En la cuarta parte, Ulises se despide de los compañeros para quedarse en la isla de Paros: "Me quedo en Paros. Conoceré la isla y el lunes de Pascua bajaré al teatro a ver llorar al rey del mar. Después viajaré por mi cuenta" (UL, 182). El héroe acomete su personal aventura en solitario. El ambiente familiar y la tribu de los itacenses se sustituyen por un entorno extraño de gente desconocida. El mozo llega en calidad de extranjero y es acogido por el mendigo Zenón. Ulises le encuentra en el muelle, recién desembarcado de "La Joven Iris". El personaje podría tener una lejana correspondencia con la figura mitológica del

[785] Cf. con M. R. Lida de Malkiel. "El amanecer literario en la poesía narrativa española". *La tradición clásica en España*. Barcelona: Ariel, 1975, pp. 121-164.

guardián del umbral. Su rol es el de agregar al primogénito al nuevo mundo de los pariotas. El primer gesto del pordiosero remite al principio de hospitalidad de toda sociedad frente al forastero. Ulises participa del rito sagrado de la comensalidad; el guardián le ofrece un tinto ligero, aceitunas, tasajo de cabra y pan de trigo. El ritual cumple la función de unir materialmente a los participantes como un "sacramento de comunión". Sentencia Zenón: "Limpio mi boca, capitán, para poder decir tu nombre en voz alta. Estamos comiendo del mismo pan" (UL, 191).[786] A la interpretación de la funcionalidad de Zenón como coadyuvante del héroe, Juan Manuel López Mourelle superpone la del mendigo en cuanto personaje proveniente de la tradición de la picaresca; este aprovecha la llegada de un forastero para mejorar su situación.[787] La intuición de López Mourelle la corrobora el mismo menesteroso, que en seguida se pone al servicio de "su amo" para proporcionarle lo que necesite. Por consejo de Zenón, el laértida duerme en la posada del Galápago Verde, y al día siguiente alquila el palomar de la señora Alicia. Ulises se presenta a la dama como un príncipe infeliz forzado por el destino y por sus enemigos a huir de la patria a causa de su nombre, el Bastardo de Albania (UL, 205-216).

---

[786] Más allá del mito y de sus connotaciones, Álvaro Cunqueiro, experto gastrónomo, atribuye al ritual del ágape un nimbo sagrado. *Las mocedades* ofrecen un ejemplo exhaustivo del pensamiento del autor al respecto: "¿Cómo es posible vender pan, fuego, aceite, sal, vino, amor, por oro y plata? -¿Eso está escrito en alguna parte? […] –Dudo que lo esté. Este es vago saber de perezoso soñador" (UL, 127). Además, sin lugar a duda, a la ora de recrear la llegada de Ulises en tierra extranjera, el gallego tiene muy presente el modelo odiseico. Tanto Telémaco como Odiseo, en Lacedemonia y en el país de los feacios, respectivamente, son tratados como nobles huéspedes e incorporados a la corte con un banquete. Por ejemplo, "a comer y beber empezaba aquel ínclito Ulises, el de heroica paciencia, y Alcinoo le dijo al heraldo: 'Haz una crátera, Pontónoo, la mezcla del vino y repártelo a todos aquí, que libemos a Zeus, que se goza en el rayo y da escolta al que en súplica viene'" (*Odisea*, VII, 176-181).

[787] J. M. López Mourelle. *El héroe en la narrativa de Álvaro Cunqueiro*, *op. cit.*, pp. 206-207.

El camino de las pruebas del joven héroe culmina en la iniciación amorosa, cuando Ulises paseando por las praderas de Paros se encuentra con Penélope y le dice: "Además de hierbas medicinales, escucho el canto de los pájaros extraños y busco esposa" (UL, 229). El joven se declara delante de la familia de ella como un pretendiente de nombre Icario (UL, 235); una referencia al mito de Ícaro, hombre que como Ulises busca la libertad y que perecerá por la embriaguez incontenible del vuelo.[788] Pues bien, el padre pregunta a Ulises por sus propiedades en Ítaca, una alusión al valor económico del matrimonio, y sentencia: "¡Ya se ve que es gente rica!" (UL, 238). También se hace referencia a la dote de la novia: "Icario, Leónidas y Sergio se miraron entre ellos; estaban pensando en lo mismo, en cuántas monedas" (UL, 240). La boda se fija para la víspera de la noche mágica de San Juan.[789]

Con Ulises y Penélope, Álvaro Cunqueiro nos enseña una unión simbólica y mística, que corresponde en la senda de la iniciación a la última prueba, al encuentro entre el héroe y la divinidad femenina (encarnada en toda mujer). La experiencia amorosa se puede trasponer a un plano lingüístico, en el que la Unidad absoluta se alcanza, esta vez, a través de la vía poética bañada de erotismo. Para esta tarea nos viene en ayuda el libro de Julia Kristeva, *Historias de amor* (1983), donde la autora búlgara despliega el concepto freudiano del amor de transferencia como una dinámica lingüística y metafórica entre tres: el *sujeto*, el *objeto* (el *otro*) y el *Tercero*, el lugarteniente del Ideal potencial, del Poder posible.[790] En sus terapias, Sigmund Freud descubre el funcionamiento psíquico del amor como un transvase entre el sujeto (el analizado) y el objeto

[788] Para este mito véase C. García Gual. *Diccionario de mitos*, *op. cit.*, pp. 159-161.
[789] Las connotaciones mágicas y populares de la noche de San Juan aparecen también en *Merlín y familia*, pp. 279-280.
[790] J. Kristeva. *Historias de amor*. Madrid: Siglo XXI, 1987, p. 11.

deseado (el sentido del Discurso, o sea, el lenguaje del analista). Cuando amamos incorporamos el verbo del otro y nos ligamos a su modelo lingüístico. Estamos, por supuesto, en el seno del imaginario, del discurso metafórico y arquetípico que trabaja en nuestro subconsciente. El proceso psíquico prevé, primero, la identificación-osmosis y luego la comunión total; el ser se identifica con el mundo simbólico del otro, el ideal del Yo, para más tarde comulgar con el Yo ideal. Lo que define al Yo ideal o Tercero se funda en un narcisismo idealizado y omnipresente. La experiencia erótica de la Otredad culmina en la experiencia autoerótica de la Unidad que recuerda a Narciso. El encuentro amoroso entre Ulises y Penélope, que enseguida voy a citar, se afinca, a mi juicio, sobre la transferencia de signos lingüísticos y eróticos:

> La pequeña y dulce mano estaría oyendo latir su corazón, mirando con las yemas las letras, una a una, de las palabras locas, enamoradas, ardientes, que el mozo estaba inventando. Palabras que al pasar, por el camino de esa mano, del sueño de él a la inmensa expectación de ella, se detenían un instante en la señal que el estribo del telar antiguo había hecho, día a día, en la palma de la paciente tejedora. Y el amor se hizo en aquel mismo instante profundo y puro, y eterno (UL, 241).

Álvaro Cunqueiro parece decirnos que la unión de los dos amantes corresponde al zenit de la identidad del primogénito. Mirando hacia atrás veo en la búsqueda de la personalidad uno de los hitos fundamentales de la renovación del mito. Al principio, Ulises se forja a sí mismo a través del verbo paterno y de los preceptores; en un segundo momento, el héroe coge las riendas de su vida y actúa sobre ella por medio de discursos retóricos muy próximos a la tragedia griega. Cuando el héroe de las naves y de los naufragios encuentra a la tejedora, de improviso, se enfrenta con la mayor revelación de su existencia:

intercambiando palabras con el objeto amado, ambos se completan. Las palabras de él se vierten en ella y las de ella en él. Ulises y Penélope están en un estado de transferencia amorosa, que marcha al ritmo del lenguaje y de sus significaciones. El amante y el amado están sometidos a un proceso dinámico; abandonan su propio referente unívoco para identificarse con el imaginario simbólico del otro e influirse mutuamente. El amante se convierte en metáfora del amado; acto seguido, se funden en una cosa sola, abrasándose en el ideal: "Y el amor se hizo en aquel mismo instante profundo y puro, y eterno" (UL, 241). De resultas, tras una previa muerte simbólica, el sujeto se transforma perfeccionando su estructura subjetiva, en calidad de reflejo del Otro. Por medio de *Eros*, el ser alcanza la plenitud consigo mismo; se reconcilia con su yo más profundo; comulga con el instante original, y finalmente renace en su identidad olvidada. Octavio Paz señala que "el precipitarse en el Otro se presenta como un regreso a algo de que fuimos arrancados. Cesa la dualidad, estamos en la otra orilla. Hemos dado el salto mortal. Nos hemos reconciliado con nosotros mismos".[791]

Sin embargo, pese al deseo supremo de Ulises de unirse con Penélope, la realidad le pone obstáculos. El héroe se enfrenta a fuerzas negativas: la contraposición de intereses, que lleva a la venganza y al asesinato, impide la completa realización amorosa. Cunqueiro halla en las *Mocedades de Rodrigo* un paradigma metaliterario del asesinato que enturbia un matrimonio: pues el Cid mata nada menos que al conde don Gómez de Gormaz, el padre de Jimena (*Mocedades de Rodrigo*, 315-327). En *Las mocedades*, la voluntad del primogénito se opone a la de Zenón y, sobre

[791] O. Paz. *El arco y la lira*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 133.

todo, a la de otros dos indigentes Cimón y Dionisio. La disputa acaba en violencia y la agresión física, en homicidio. Durante el ensayo de *El Rey Lear*, el cuchillo de Dionisio acierta en la garganta del actor Juan Péricles, en lugar de la de Ulises. El juez Teotisco acusa al laértida del crimen. Para salvarse el héroe es obligado a huir de noche, a hurtadillas, con la promesa de reencontrarse con la amada en Ítaca.

4.4.8. Final

4.4.8.1. El retorno al Centro

En el "Final", Álvaro Cunqueiro funde la figura de Ulises con la de su homónimo clásico en un único personaje. El viaje de retorno del héroe a Ítaca es un calco del *nostos* odiseico.

Ulises experimenta largas jornadas por el Mediterráneo; visita numerosas naciones, y naufraga a un "desconocido país, rico en ágoras, en las que contó notables vidas, todas diferentes y todas suyas" (UL, 267). Odiseo naufraga en Feacia y ya conocemos el cuento de sus fantásticas historias a la corte de Alcinoo (*Odisea*, VI-XII). En el periplo por el *Mare Nostrum*, el laértida cunqueiriano es protagonista de numerosas aventuras amorosas: "Oyó voces misteriosas en la tierra y en la mar, y le fueron ofrecidas sidras perfumadas que daban al que la bebiese eterna juventud, perpetua vida. Enamoradas bocas femeninas florecían junto a sus rodillas" (UL, 267). El experto aventurero griego tiene amores con la diosa Calipso que le ofrece el don de la inmortalidad (*Odisea*, IV); conoce el hermoso y fatal canto de las sirenas (*Odisea*, XII), y

parece estar prendido de la belleza de Nausícaa, hija de Alcinoo (*Odisea*, VI).[792]

Nuestro héroe vive lejos del hogar paterno muchísimos años; Cunqueiro no olvida mencionar la década de la Guerra de Troya: "Asistió a solemnes batallas en las que cayeron grandes reyes de los bien ensillados caballos" (UL, 267). Esta larga ausencia coincide con los cuatro lustros del viaje odiseico. A la postre, ambos personajes llegan a Ítaca con aspecto de viejos mendigos. Sin embargo, cabe una diferencia. Ulises regresa adulto y fatigado. Sus vestidos desaliñados señalan una débil realidad física y anímica en consecuencias del paso del tiempo y de las frustraciones de la vida: "el héroe se vestía con burdos paños remendados, y la barba le poblaba el pecho. Hubiera podido anudar en ella cien años" (UL, 268). Por el contrario, la apariencia de indigente de Odiseo es una ficción de Atenea. El clásico pisa la tierra de su nacimiento rebosante de todas sus fuerzas y juventud, y reconquista su trono derrotando a todos los *danáos*. Para ambos héroes no hay reconocimiento inmediato, con excepción del perro Argos. En *Las mocedades*, "fue reconocido difícilmente […]. El perro Argos murió, del corazón acaso, cuando sintió sus pasos, y sin poder ladrar" (UL, 268). En el poema homérico, "a Argo sumióle la muerte en sus sombras no más ver a su dueño de vuelta al vigésimo año" (*Odisea*, XVII, 326-327).

En este punto del relato, el gallego invierte los roles de Penélope y Ulises. En la *Odisea* es la mujer quien teje y desteje, aguardando sin desmayo a su cónyuge; mientras en *Las mocedades*, es el laértida quien espera casi indefinidamente la llegada de la amada. Pérez-Bustamante Mourier lo precisa con estas palabras: "Aquí se produce el aprendizaje final del héroe jugando con dos motivos: se

[792] "Que te fijen erguido con cuerdas al palo: en tal guisa gozarás cuando dejen oír su canción las Sirenas" (*Odisea*, XII, 51-52).

invierte la situación de la *Odisea* de modo que Penélope no está en Ítaca y el que la espera es Ulises, y esta espera se asocia al motivo del Hades: Ulises, figuradamente, 'muere' en la espera, baja a los infiernos de la soledad, de la desesperación, del dolor".[793]

> No quiero decir cuánto esperó Ulises, los años o los siglos, acaso. Cuando hablaban de él los compañeros y los cantores, parecían hablar de alguien muerto hacía mucho tiempo. Pero quiero decir simplemente que esperó, y ya se sentía más que maduro, y se le antojaba podredumbre la madurez, de tan cansado, solo, y no más que un vago sueño por amigo cotidiano (UL, 269).

En el discurso antropológico y simbólico de Cunqueiro en *Las mocedades* puede decirse que la etapa vital de la madurez del héroe coincide con el final del viaje o, mejor dicho, con el centro. Como sabemos, el escritor gallego ve en la abrasante agonía de Odiseo de volver a ver su patria, su esposa y su hijo una metáfora de la búsqueda del hombre esencial de la Edad Dorada. La travesía de Odiseo por el fabuloso Mediterráneo representa la aventura humana de buscar el secreto profundo de la vida que corresponde al fin, con Ítaca, con el Paraíso Perdido. La reflexión del mindoniense sobre la profecía de Tiresias al astuto Odiseo nos ilumina sobre este punto: "O heroe acepta a proba, pero non como un desafío. Acéptaa porque reflexionou que o heroe é aquel que está disposto a coñecer os límites da condición humana. Ulises non reta nin os homes nin os deuses: simplemente acepta o seu terrible destino".[794] Odiseo acepta con humana resignación la prueba del viaje de retorno a casa, atestado de mil y un peligros. En Ulises pervive la osadía odiseica de ser capaz de superar el miedo y la indolencia; de enfrentarse al viaje para cruzar el umbral

[793] A. S. Pérez-Bustamante Mourier. *Las siete vidas…*, *op. cit.*, p. 159.
[794] Á. Cunqueiro. "Homero, *Odisea*", *op. cit.*, p. 27.

de nuestras limitaciones, y para al fin saborear la libertad, la felicidad, la plenitud del ser.[795]

En la versión moderna, la madurez del primogénito se consuma en una eterna y dolorosa espera; lo que tenía que ser unidad primordial del Paraíso Perdido, a través de los ritos de paso del matrimonio y de la paternidad, se convierte en soledad, cansancio y lamentos, en palabras vanas sin metafísica, en confusos deseos cotidianos, depauperados de la jovial ilusión del principio. La conciencia profunda de la alteridad es desgarradora y provoca una violenta comparación de la madurez con la putrefacción. Visto desde el prisma del teatro griego y del hermetismo, como ya afirmó Pérez-Bustamante Mourier, el sufrimiento del héroe es una muerte simbólica, la muerte del yo (representa la caída y el pecado del hombre) antes de la resurrección en el otro/Otro. En el ensayo, "As mil caras de Shakespeare", Cunqueiro comenta sobre las tragedias shakesperianas que "creación, caída, resurrección, son, pois, os tres actos dun drama universal que toda cousa repite, desde o ciclo das estacións deica a ascensión dos reis. Por iso o home aparece dotado dunha misión esencialmente histórica: asumir, aquí embaixo, a pasaxe da caída á redención".[796]

Un día, Ulises oye pronunciar el nombre de Penélope: "la voz, [del amigo Pretextos] aquella tan fácilmente vecina al grito, dijo lentamente su nombre. Vinieron a sus oídos las sílabas rodando" (UL, 269). En un primer momento, Ulises compara la amada con la amarga agua del mar. De nuevo es Pérez-Bustamante Mourier quien brinda la mejor interpretación de este pasaje: "Un instante antes de la cosmogénesis Ulises 'comprende' cuánto cuesta ese instante, cuál es la naturaleza del amor, cuál la identidad de

[795] Cf. p. 151.
[796] Á. Cunqueiro. "As mil caras de Shakespeare". *Universo Cunqueiro*, *op. cit.*, p. 122.

Penélope y del Centro que alcanza".[797] Gracias a la amada, el primogénito reconquista el noble arco, esto es, el lenguaje poético:

> Nacieron en un instante abriles en el aire, y la harina de los días se hizo pan. El héroe pulsaba a Penélope como quien tiende un noble arco, y lanzaba la flecha de la sonrisa recobrada contra las tinieblas, reinventando la luz. Nacieron hierbas otra vez, y las cosas tuvieron nombre. Reemprendieron su curso el sol, la luna y las estrellas (UL, 269).

El texto absorbe la superstición del gallego. Ulises se reintegra en los ciclos de la naturaleza y en el Gran Tiempo de los mitos. Con los rituales del amor y del verbo, el laértida desactiva los poderes maléficos de *Cronos* y de *Tánatos;* la luz sustituye a las tinieblas. El héroe, que es poeta y sobre todo amante, vuelve a reinventar el mundo nombrando las cosas que están en él y, en consecuencia, el sol, la luna y las estrellas reemprenden su curso. En estas líneas aflora una rememoración clara del mito del Génesis o creación (Gé, 1, 1-8), en el que la integridad de la palabra es la Ley y es la clave de acceso a la Totalidad. Otra de las representaciones literarias del poder creador del verbo poético y arquetípico es *La saga/fuga de J.B.* (1972), donde Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999) se pregunta:

> ¿Por qué la Palabra obra milagros, por qué devuelve la vida o trae la muerte, por qué transporta montañas y todo lo demás? Pues os lo diré sencillamente: porque la Palabra es la clave de la Ley, es la Ley misma. La crea y la supone. Y la Ley dice: todas las moléculas que constituyen un cuerpo se atraen amorosamente, y sólo en la unidad del

[797] A. S. Pérez-Bustamante Mourier. *Las siete vidas…*, *op. cit.*, p. 167.

> cuerpo encuentran su perfección y su sosiego (al sosiego, los sabios le llamamos equilibrio).[798]

[798] G. Torrente Ballester. *La saga/fuga de J.B.* Madrid: Alianza, 1988, p. 659.

4.5. *CUANDO EL VIEJO SINBAD VUELVA A LAS ISLAS*

4.5.1. La disgregación de la unidad narrativa de *Cuando el viejo Sinbad*: una novela dinámica que se mueve entre el modelo vanguardista y el implícito homenaje a Cervantes

> Moito menos iso que se chamou 'a novela social', da que eu non entendo absolutamente nada e que non me preocupa e nin son sequera quen de lela (Álvaro Cunqueiro).[799]

La gestación de la novela de Sinbad el Marino va de 1958 a 1961. La versión gallega, titulada *Si o vello Sinbad volvese ás illas…*, aparece en 1961 en Galaxia. Los datos de la gestación de esta novela se encuentran en la correspondencia con Francisco Fernández del Riego. Otras declaraciones importantes de Cunqueiro se refieren a la elección del título y a la grafía del nombre del protagonista: "Ando a rematar o Sinbad. Xa lle dixen a Alberto [Casal] que vexa estes tíduos posibles: *Cando o vello Sinbad retorna á illas*, *Viaxe do vello Sinbad*, *As derraderias viaxes de Sinbad*. Outra custión é a da grafía do nome: Sinbad ou Simbad. A primeria é a máis propia. Eu árabe escríbese –é decir na transcrición latina dos arabistas…".[800]

Con respecto a la edición castellana, esta se publica un año después, en 1962, en la editorial barcelonesa Argos.

---

[799] R. Nicolás Rodríguez (ed.). *Entrevistas…*, *op. cit.*, p. 117.
[800] Á. Cunqueiro. *Cartas…*, *op. cit.*, p. 169.

En *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, Cunqueiro mantiene la intriga desarrollada en el original gallego, pero modifica la estructura del relato brindando a la postre dos obras diferentes, como ya hemos visto con *Merlín e familia*/*Merlín y familia* y con *As crónicas do Sochantre*/*Las crónicas del Sochantre*. El índice onomástico de *Si o vello Sinbad volvese ás illas…* es el siguiente:

> Retrato do dito Sinbad mariñeiro
>
> O País de Bolanda
>
> Vísperas de Viaxe
>
> Navegaciós e naufraxios de Sinbad
>
> Apéndices
> Plática de mares arábidos
> A dama que engañada por un demo elegante quixo mercarlle ó vento a perdiz que falaba

En la versión castellana, que enseguida vamos a ver, el autor, por un lado, quita del índice una entrada ("O País de Bolanda"), mientras, por otro, añade unos detalles paratextuales (la división en partes y en capítulos) y aumenta los apéndices. De manera especial, el autor enriquece los anexos finales explayándose más en sus rótulos y adjuntando una entrada, la del retrato de la viuda Alba. Por último, si la versión gallega carece del *dramatis personae*, no es así en la novela en español, que se cierra con el reparto teatral de los personajes.

> Primera parte: Retrato de dicho Sinbad el Marino (I, II, III, IV).
>
> Segunda parte: Vísperas de viaje (I, II, III, IV, V).
>
> Tercera parte: Navegaciones y naufragios (I, II).
>
> Apéndices.

Plática de mares arábigos que hizo Sinbad el marino en Chipre a los pilotos griegos, según fue recogida por Teotikes Papadópulos de Esmirna.
Escena segunda y vigésimoquinta de la pieza de teatro chino llamado *La dama que engañada por un demonio elegante quiso comprarle al viento la perdiz que hablaba, o la verdadera historia de un mandarín que por no gastar quedó cornudo*.
Retrato de la viuda Alba.

Índice onomástico.

De los índices generales de ambas versiones salta a la vista la voluntad cunqueiriana de desmitificar el carácter uniforme y tradicional de la "novela". El autor elimina la tajante división entre géneros literarios, en pos del libre empleo de los códigos. El índice, en especial, el castellano, que es más jugoso, parece formarse por una sucesión de añadidos: tres partes narrativas, seguidas por tres apéndices (entre ellos dos piezas de teatro y un retrato que anticipa a un personaje del *dramatis personae*). El autor emplea la técnica vanguardista del pastiche literario o del collage pictórico. De hecho, la estructura de engarce de *Cuando el viejo Sinbad* podría modificarse repetidas veces, sin percibir cambios susceptibles en la narración del protagonista, que se limita a la parte primera, segunda y tercera. Los dos anexos, "Plática de mares arábigos que hizo Sinbad…" y "Retrato de la viuda Alba", aportan otros elementos interesantes, pero no determinantes para el desarrollo de la intriga; mientras que la "Escena segunda y vigésimoquinta de la pieza de teatro chino…" resulta completamente ajena al meollo de la historia. Son piezas de quita y pon al igual que el reparto dramático.

La estructura del relato cunqueiriano sigue las estelas vanguardistas de un arte dinámico, plural y fragmentario, que exalta la total libertad en el acto creativo. *Cuando el*

viejo Sinbad halla un modelo de disgregación narrativa en *Nadja* (1928) de André Breton (1896-1966). El escritor francés adopta distintos lenguajes artístico-literarios, el de informe clínico y el fotográfico. La novela carece de descripciones narrativas y en su lugar están las fotografías. Por otra parte, *Nadja* es también el gran experimento surrealista, como lo define su autor, en el que la técnica del automatismo psíquico puro permite a Breton multiplicar los recuerdos del subconsciente casi hasta el infinito. Este procedimiento poético de asociación de imágenes tendrá especial importancia en la construcción de *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*, en cuyo análisis pondré de manifiesto el vínculo entre la experiencia poética surrealista de Cunqueiro y su última novela, una especie de testamento literario de nuestro autor.

De vuelta a *Cuando el viejo Sinbad*, a la estructura externa del relato, inconexa y desigual, hace frente una unidad interna, apoyada, sobre todo, en la metalepsis del narrador a guisa del prototipo cervantino. Al principio de la obra aparece el transcriptor del manuscrito árabe: "Al Faris Ibn Iaqim al Galizí, que pone en latino castellano estas memorias" (SIN, 18). Aquí, Cunqueiro reproduce al pie de la letra los siguientes versos del *Quijote*: "volviendo de improviso el arábigo en castellano, dijo que decía: *Historia de don Quijote*" (*Q*, I-ix, 86). Más adelante, en la versión moderna, el copista queda dramatizado en la obra como testigo directo y comentarista de las historia: "El que esto escribe, vuestro criado Al Faris Ibn Iaqim al Galizí, seguía por la villa las idas y vueltas de Sinbad" (SIN, 89), y "digo yo, el relator, que en Bolanda" (SIN, 127). Al Faris interviene en la elaboración del manuscrito como sucede con el traductor del *Quijote*: "Dice el que tradujo esta grande historia del original de la que

escribió su primer autor Cide Hamete Benengeli (*Q*, II-xxiv, 734). Además, ambos transcriptores estudian en cartapacios en la ciudad de Toledo. En Cunqueiro, "hacía examen en Toledo de traductor, y pasaba por cartapacio lengua latino-romana…" (SIN, 109); y en Cervantes, es muy conocido por todos cómo Cide Hamete, pasando un día por Alcaná de Toledo, encuentra a un muchacho que vende catapacios y papeles viejos, entre los cuales se halla la famosa historia del caballero andante (*Q*, I-ix, 86). La técnica cervantina del manuscrito encontrado,[801] ya empleada por Cunqueiro en *Las crónicas del Sochantre*,[802] en *Sinbad* desemboca, al estilo borgiano, en la metalepsis del autor de la portada del libro, cuando Al Faris Ibn Iaquim al Galizí se identifica con el mismo Álvaro Cunqueiro:[803]

> Nombre arábigo de Álvaro Cunqueiro, hijo de Joaquín y de nación gallega, y autor de esta historia de Sinbad Marinero. Se hace pasar en el texto por traductor de arábigo al latino en la imperial ciudad de Toledo, en los días de la famosa escuela alfonsí (SIN, 155).

Las incursiones del autor al principio, en el medio y en el final del texto cunqueiriano son indicios del carácter paródico de novela. La voz del autor externo que se convierte en transcriptor/comentarista, narrador/autor ficcionalizado, además de ser un sólido lazo de unión de un relato caracterizado por la fragmentación, es un guiño a la técnica realista del narrador-fotógrafo, que se retira detrás de sus personajes en pos de verosimilitud. La parodia de la técnica conductista la volveremos a encontrar

---

[801] Numerosos críticos han analizado la sombra cervantina en el *Sinbad* cunqueiriano. X. González Millán. "A. Cunqueiro y Cervantes: juegos de erudición", *op. cit.*, p. 133. A. S. Pérez-Bustamante Mourier. *Las siete vidas…*, *op. cit.*, pp. 172-177. J. Benito Varela. "Estratexias narrativas en *Si o vello Sinbad volvese ás illas…*. VV. AA. *Congresso Á. Cunqueiro*, *op. cit.*, pp. 170-171. C. de la Torre Woodhouse. *La narrativa de Álvaro Cunqueiro*, *op. cit.*, p. 135.

[802] Véase pp. 310-314.

[803] Cf. con *El Aleph*, p. 318.

en *Un hombre que se parecía a Orestes*.[804] Aquí cabe recordar que Cunqueiro se opone a la moda del medio siglo de la novela ideológica, definida por el compromiso y por la afirmación de Alfonso Sastre (1926) de que "lo social es una categoría superior a lo artístico".[805] La novela realista ataca el "escapismo estético" de Cunqueiro, que con su literatura minoritaria se enfrenta a toda una generación de realistas brindando un modelo atípico, dinámico, polisémico y, sin lugar a dudas, muy innovador.

4.5.2. *Cuando el viejo Sinbad* y los relatos de viajeros y viajes maravillosos de la Edad Media

4.5.2.1. El imaginario medieval y Oriente

Dado que Álvaro Cunqueiro elige como tema de su cuarta novela las extraordinarias navegaciones de *Sinbad el Marino* de *Las mil y una noches* me parece importante revisar, siquiera someramente, la visión del hombre medieval respecto de Oriente, elemento que aparece en este relato. Hasta por lo menos el siglo XIV, el *imago mundi* se rige sobre un pequeño número de principios: la tierra es el centro del universo; el mundo está acabado y cerrado según los designios divinos, y todo conocimiento del cosmos tiene un valor ético y teológico. Antes de 1406, año en que por primera vez se traduce al latín la *Geographia*, conservada por los bizantinos y los árabes, de Claudio Ptolomeo (ca. 100-ca. 170), quien escribe también el tratado astronómico del *Almagesto*, los conocimientos sobre el universo y sobre la tierra dependen de diferentes fuentes que en ocasiones

[804] *Vid.* pp. 512-518.
[805] S. Sanz Villanueva. *La novela española…*, *op. cit.*, p. 209.

se contradicen (las *auctoritates*, algunos tratados con ambiciones enciclopédicas y universales, las guías de peregrinaciones a Tierra Santa, las crónicas de las Cruzadas, las embajadas de los misioneros en Oriente, etc). De hecho, es la falta de un ejercicio científico laico que provoca la ausencia de distinción entre las denominaciones de "astronomía", "astrología", "geografía" o "geometría".

Hasta principio del siglo XIII, el conocimiento científico se remite a la refundición de las fuentes clásicas y cristianas de Estrabón, de Plinio el Viejo y de los pasajes oscuros de la Biblia. En la Edad Media, Estabrón (ca. 64 a. d. C. –ca. 19 d. d. C.) es muy famoso por los diecisiete tomos de su *Geografía*, escrita después de viajar desde Armenia hasta Cerdeña, desde el Mar Negro hasta las fronteras de Etiopía; en el decimoquinto tomo de su monumental obra, el geógrafo griego describe la India y Persia. De Plinio el Viejo (23 d. d. C.-79 d. d. C.), la Europa medieval conoce la *Historia naturalis*, su gran obra enciclopédica, de treinta y siete libros, que trata de geografía, etnografía, zoología, botánica, farmacología, mineralogía, historia de la escultura y de la pintura, etc. Los primeros avances en el campo de la astronomía/geografía tienen lugar hacia mediados del siglo XIII: por un lado, el *De Sphaera* (1230), un tratado escrito por Sacrobosco (ca. 1195-ca. 1256) y empleado hasta finales del XVII, que insiste en la idea antigua, pero acallada por la Iglesia, de la forma esférica de la tierra; por otro, sobresale la labor cultural y científica realizada en la corte de Alfonso X, el Sabio (1221-1284). Cabe recordar las *Tablas Alfonsíes* que, vigentes en todas las universidades y observatorios de Europa hasta el XVII, permiten determinar con exactitud la posición de los planetas, y la *General Estoria* y la *Estoria de España*, que constituyen una inmensa labor historiográfica, filológica y universal, que aúna

todo tipo de fuentes (mitológicas, bíblicas, romance), como la prosificación castellana del *Libro de Alexandre* y de su visión extraña y maravillosa de Oriente.

No obstante, el verdadero cambio de mentalidad que Occidente vive entre los siglos XIII y XIV se debe principalmente al flujo de individuos que, acogiéndose ya sea a las actividades bélicas de las Cruzadas o al proceso de evangelización de Oriente, o bien a los intereses comerciales, exploran y asumen una relación nueva con los territorios más alejados del centro, del *aquí* y de lo *cercano*. Estas dos nociones, herencia de la cultura greco-romana, corresponden a la visión etnocentrista de Europa hasta la conquista de America. Tomando en préstamo las palabras de Paul Zumthor podemos decir que

> el viaje es partida de aquí y necesariamente encuentro con el Otro. […] Lo que ve y registra el viajero medieval es la diferencia, no la semejanza: lo extraordinario, lo sorprendente, a menudo, lo odioso, dimensiones de un espacio inimaginable. Instintivamente, teme el parecido, tiene miedo de ser como el otro, de ser el otro. Ninguna alteridad parece poder ser, en el espacio terrestre y el universo humano absoluta. La Edad Media, siguiendo a la Antigüedad tardía, concibió no obstante la idea de montruosidad. En el fondo de lo desconocido, en el abismo negro, el Monstruo es totalmente otro.[806]

Las primeras noticias sobre el mundo limítrofe, o sea, sobre los lugares sacros de Oriente Medio, llega a la Cristiandad occidental a través de las crónicas de las Cruzadas, unos documentos a horcajadas entre los itinerario-guías, los discursos histórico-geográficos y los relatos de viajes. Unos ejemplos son la *Historia Hierosolimitana* del canónigo francés Jacques de Vitry (ca. 1160-1240); la *Flor de las historias de Oriente* del

[806] P. Zumthor. *La medida del mundo*. Madrid: Cátedra, 1994, p. 249 y p. 251.

príncipe Hayton II, rey de Armenia entre 1224 y 1229; el *Tractus de Statu Sarracenorum* (1280) de Guillermo de Trípoli, y la *Gesta Francorum qui ceperunt Jerusalem* en la que Raymon de Aguilers narra la primera Cruzada. Estas narraciones, cuyo número es muy reducido en comparación con las muchas de la época, nos sitúan, con todo, en el centro del *imago mundi* del hombre medieval. En efecto, si el objetivo de sus autores consiste en incitar a la guerra contra los infieles, esto no le impide incurrir en los *mirabilia*, que paradójicamente otorgaban a sus relatos mayor verosimilitud. Vitry y Hayton, además de Oriente Medio, describen Asia, que es por excelencia el lugar *ab aliis remotus*, *quasi alter mundis*, poblada de gente extraña y diferente, considerada por lo general atrasada, inferior o muy cercana a la animalidad. Durante las Cruzadas se ponen de moda también las leyendas relacionas con el gran Alejandro Magno; la memoria de sus campañas hasta el valle del Indo inspiran a partir del XII una serie de relatos fantásticos sobre el fabuloso Oriente. La huella de Alejandro Magno ya la hemos percibida en *Las mocedades* y la volveremos a encontrar en *Vida y fugas*. Por ahora es importante recordar el maridaje entre las leyendas del macedonio y la India, donde se encuentra la fuente de la eterna juventud, el Edén, el reino del Preste Juan y también los reinos malditos de Gog y Magog. De hecho, cuando Occidente rompe su aislamiento y se lanza a la tarea de evangelizar Asia Central y el Lejano Oriente, los frailes misioneros pretenden encontrar y comprobar la existencia de estos lugares citados en las fuentes anteriores. A partir de 1245, muchos dominicanos y franciscanos emprenden el viaje hacia las tierras de la famosa carta del Preste Juan: un apócrifo en circulación en toda Europa desde su primera mención en la *Crónica sive*

Historia de duabus civitatibus del obispo y cronista alemán Otón de Frisinga (1114-1158).

Entre los muchos embajadores cristianos en Oriente cabe destacar al flamingo Guillermo de Rubruck (ca. 1220-ca. 1235), enviado por el rey Luis de Francia. El *Itinerarium* de Rubruck es, de hecho, una de los libros de viajes más logrados y leídos de la Edad Media. Con todo, hay otros misioneros como Juan de Plano Carpino (1182-1252), que sigue la senda recorrida por el flamingo llegando como él hasta la corte del Khan mogol. Plano Carpino escribe otro *Itinerarium*, posteriormente incluido en el *Speculum Historiale* de Vincent de Beauvais (ca. 1190—ca. 1264). Por último, merece la pena mencionar a los frailes Nicolás Ascelin y Simon de Saint-Quentin, que viajan juntos. El testimonio de su estancia en la corte mongola es la *Historia Tartarorum*.[807]

A finales del siglo XIII hay una segunda oleada de misioneros que se adentran en zonas aún más remotas de Oriente: Juan de Montecorvino (1247-1329) es el primer misionero católico de China y escribe las *Cartas desde Cámbalic*; Andrés de Perusa, que reside en Oriente de 1309 a 1330 siendo obispo, primero, de Cámbalic y, luego, de Chaitón, es el autor de las *Cartas al guardián de Perusa desde Chaitón*; Jordán de Séverac, consagrado obispo de Coulán en 1329, redacta el libro de las *Maravillas*, y Pascual de Vitoria es el primer hispano conocido que viaja a Extremo Oriente y, en 1338, consigna en Almalik la historia de sus aventuras en *Carta desde Almalik*. En rigor, el más importante embajador cristiano en Oriente es Odorico de Pordenone (1286-1331), quien en 1330 dicta las memorias de su *Itinerario*, uno de los más fieles y completos

[807] En la introducción a los viajes de Odirico de Pordenone, Eugenia Popeanga brinda un interesante cuadro de los viajeros, misioneros y comerciantes de los siglos XIII y XIV. E. Popeanga. *Los viajes a Oriente de Odorico de Pordenone*. Bucaresti: Cartea Universitara, 2007, pp. 5-51.

manuales de viajes por tierras asiáticas. Se trata de una especie de resumen informativos de todos los lugares visitados a lo largo de sus doce años de peregrinación, pero el autor enriquece lo que podría parecer una escueta narración con el "cuadro de las maravillas", para satisfacer con ello la curiosidad del público.[808] De hecho, los lectores medievales cultos emparentan estos manuales de viajes y de aventuras con los libros de caballería. Los tratados de los viajeros están destinados a informar, pero a la vez a divertir y a evadirse de la realidad; y además, constituyen un género literario autónomo. Según Eugenia Popeanga,

> pierden su carácter secreto, de informes de misiones especiales, proliferan como género literario destinado a la lectura de un público restringido, curioso y ávido, tanto de conocer descripciones de tierras y sitios desconocidos como de la evasión hacia un mundo "maravilloso" comparable con el *roman*.[809]

El extraordinario éxito que cosechan los manuales de viajes es evidente en las numerosas reimpresiones de *El libro del millión* del mercader veneciano Marco Polo (1254-1324), cuyas largas estancias en Oriente, gracias a la interpretación de Rustichello de Pisa, se perfilan perfectamente dentro del *imago mundi* del hombre medieval, quien en el espacio desconocido y remoto quiere encontrar los *mirabilia*. Finalmente, la cifra de estos relatos es la gran novedad de los *Viajes de Juan de Mandeville*, en los que un autor anónimo presenta las peripecias de un personaje totalmente inventado, que trascurriría en Oriente treinta y cuatro años, de 1322 a 1356. La "fabricación" del libro de *Mandeville*, a partir de las figuras de los más

[808] Unos fragmentos de las obras de estos autores se pueden leer en J. Gil. *La India y el Catay*. Madrid: Alianza, 1995.
[809] E. Popeanga. *Los viajes a Oriente…*, *op. cit.*, p. 17.

famosos viajeros medievales, vuelve a demostrar la gran fascinación y curiosidad del público del Medievo por lo maravilloso, que es para la época una categoría más del conjunto de la creación divina.

Para concluir esta somera visión del hombre medieval respecto de Oriente no podemos obviar las fuentes medievales árabes, aunque estas son escasamente conocidas fuera de su ambiente de origen, por lo menos, hasta el siglo XV. Como ya hemos visto, una prueba de ello es la *Geographia* de Ptolomeo. Otro ejemplo, que demuestra la superioridad de la cartografía árabe sobre la cristiana, es el *Kitab al-Rujdar*. En 1154, a la corte del rey Ruggero II de Sicilia, Al Idissi presenta sesenta y ocho mapas de la tierra, basados en los relatos de los navegantes musulmanes. Aquí hay que recordar que los árabes, ya desde el impero abásida (VII-IX), crean una ilimitada red de viajeros marítimos y terrestres para facilitar el conocimiento de las diversas regiones y de los grupos humanos. La necesidad de consolidar la unidad político-territorial, cultural y religiosa del califato de Bagdad estimula las grandes obras enciclopédicas como la *Las praderas de oro* de Ma'sudi, uno de los más grandes historiadores árabes, quien viaja durante más de treinta años pro Asia Central, el norte de África, España, el Imperio Bizantino, y muere en el año 956. Nasir Khusraw (1004-1088) es otro viajero musulmán, en este caso del Imperio Persa; sus peregrinaciones por el mundo islámico se narran en el *Safarnama*. Con todo, el más amplio relato árabe de viaje, comparable en detalles históricos y maravillosos al *Millíon*, lo brinda la *Rihla* de Ibn Battuta (1304-1368) quien, entre 1325 y 1345, recorre África, Oriente Medio, Asia Occidental y Central, llegando hasta la India y China.

4.5.2.2. El homenaje-parodia de *Las mil y una noches* y de los relatos de viaje (los *mirabilia*)

Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas es el relato de los viajes a Oriente del viejo marino Sinbad, antítesis del joven marinero Ulises. De hecho, ambas novelas se publican en la misma década, la de los sesenta. *Cuando el viejo Sinbad* es, en palabras de Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier, "el reverso de este idilio"[810] que son *Las mocedades de Ulises*. Siguiendo las huellas de la *Odisea* homérica, pero también de *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe (ca. 1659-1731) y de *La isla del tesoro* (1873) de Rober Louis Stevenson (1850-1894), con *Las mocedades* Cunqueiro dibuja una fabulación, donde el aprendizaje, la formación del protagonista, conlleva la navegación y el encanto de descubrir nuevos y maravillosos lugares. Pues en *Cuando el viejo Sinbad*, las historias y las aventuras de estos jóvenes y valientes marineros (Ulises, Robinson Crusoe y John Hawkins) se trueca en una novela de madurez, en la que el viejo Sinbad sólo puede emprender un viaje estático y nostálgico, rememorando los periplos por los mares arábigos de su glorioso pasado como piloto del califa de Bagdad. Los deseos de Sinbad de volver a navegar se verán chafados por la senectud. Un día, el marino decide hacer realidad sus sueños, y empieza a reclutar marineros para una nave, que se está clavando en Basora por cuenta de un señor del Farfistán. Este ha enviado una carta al famoso Sinbad el Marino apalabrándose con él para un viaje a Especiería. Pasan meses sin recibir noticias del armador; Sinbad, preocupado, decide ir a los astilleros de Basora

[810] A. S. Pérez-Bustamante Mourier. "Álvaro Cunqueiro, novelista". [En línea]. *Centro Virtual Cervantes*. [Ref. 1 de julio de 2011]. Disponible en Web: http://cvc.cervantes.es/buscador/buscador.asp?querysin=Ana+Sof%EDa+Bustamante-Mourier.

para ver su nave "Venadita". Una vez en Basora, el protagonista descubre la falsedad de sus ilusiones; la embarcación no está o, mejor dicho, la hubo pero otro, en su lugar, la ha capitaneado. Perdidos los últimos sueños, a Sinbad le estalla la cabeza por la parte de los ojos, los mismos que, años tras años, le fueron abriendo los resplandores del mar.

Esto es el escueto resumen de la versión moderna de Cunqueiro de los viajes de *Sinbad el Marino* de las *Mil y una noches*. La intertextualidad entre la recreación del gallego y el cuento original no reside en el argumento, pues, como hemos visto, el nuevo texto se presenta como una creación independiente. En efecto, cualquier lector puede gozar de la obra sin establecer ningún nexo cultural o simplemente trayendo a la memoria el recuerdo del mito árabe y de los relatos de viajes de la Edad Media. Con todo, el lector competente puede advertir en esta adaptación una continuidad paródica y culturalista con el modelo literario de las *Mil y una noches* y con el *imago mundi* del hombre medieval. Nicasio Salvador Miguel encabeza esta idea al hablar de *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*: "*novela de evocación literaria*, de carácter culturalista, notas que inciden en su recepción por los lectores".[811]

En primer lugar, hay que señalar la deuda del escritor gallego con la historia-marco de Sherazade. Como en todas las novelas, también en *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas* el relato de las aventuras del protagonista deja espacio a las narraciones secundarias, en este caso, de otros pilotos y marinos, según la estructura de encaje. Esta estructura es episódica, y se compone de cuentos dentro de cuentos al estilo del mosaico de *Las mil y una*

[811] N. Salvador Miguel. "La tradición medieval en la novelística de Álvaro Cunqueiro", *op. cit.*, p. 586.

noches. En Occidente, la primera edición de *Las mil y una noches* aparece en el siglo XVIII, gracias al orientalista Jean Antoine Gallard. El extraordinario éxito de la obra impulsa las ediciones en lenguas neolatinas y en árabe.[812] Respecto a la procedencia de los relatos, el núcleo primitivo es indio y a este se van sumando paulatinamente otros cuentos como el de *Sinbad el Marino*, descubierto en la biblioteca de Bagdad en los siglos X-XI, y que ahora ocupa de la noche 536 a la 566.

A pesar de la exigua relación intertextual entre *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas* y su hipotexto persa me parece importante recordar la historia del famoso navegante árabe por ser un catálogo de temas folclóricos y maravillosos muy conocidos. El relato de Sinbad se hace eco de muchos *mirabilia* presente en los itinerarios de los viajeros medievales, y que Cunqueiro incrusta en su novela con una finalidad carnavalesca.

Bajo la égida del califa Harún al-Rasid (766-809), Sinbad, cargado de mercancías, objetos y otras cosas, se embarca en una nave para dirigirse a las lejanas islas del Océano Índico. El piloto desafía la mar hasta siete veces, en cada uno de estos viajes, experimenta naufragios, enormes pesares y miedos terribles y, sin embargo, su gusto por la aventura le empuja a volver a navegar. Gracias a su osadía, su astucia y la protección de Dios, el marino es el único que sale indemne de las experiencias extraordinarias y, cada vez, más rico que en el periplo anterior.

---

[812] Las ediciones de Calcuta, de Bulaq (conocida como la de El Cairo) y de Breslau amplían el reducido ordinal de manuscrito original persa de Gallard. Actualmente el núcleo más importante de cuentos es conocido como ZER (*Zotenberg's Egyptian Recension*) y es base de las ediciones más completas y fieles, como la que aquí empleo de J. Vernet (trad., introd. y notas de). *Las mil y una noches*. Barcelona: Planeta, 2000, vols. I, II. En España es muy conocida también la traducción de Vicente Blasco Ibáñez sobre el manuscrito del médico cairota Joseph Charles Mardrus.

En el primer viaje aparece el tópico de la ballena-isla. El marino abásida y sus compañeros desembarcan en una isla paradisíaca, cubierta de arena, vegetación y fuentes. En realidad, es una ballena que ha estado durmiendo desde siglos; esta se despierta cuando los mercaderes encienden fuego y la furia del animal destruye la embarcación. Sinbad se salva milagrosamente agarrado a una artesa; llega a otra isla donde es testigo de la fecundación de las yeguas por un mágico caballo marino, variación del tema clásico de las yeguas preñadas por el viento.

El segundo viaje es aún más espectacular y corresponde al mito árabe de la enorme ave roc, capaz de sujetar entre sus garras a un elefante. Sinbad, olvidado por sus compañeros en una isla, se topa con una cúpula que, en realidad, es un huevo de *ruj*. Consigue escapar atándose con el turbante al pie del pájaro gigante y llega al famoso monte de los diamantes. Para recoger las piedras, los comerciantes lanzan al valle reses recién sacrificadas que las águilas y los *ruj* recogen. Cuando los pájaros llegan a lo alto del monte, los hombres los espantan y dejan caer las vacas con los diamantes adheridos a la carne fresca.

Otro viaje digno de mención es el cuarto: el marino, tras perder a todos sus compañeros en la isla de los magos o isla de los caníbales, es sometido a las espantosas costumbres funerarias de otro pueblo. Tras casarse y fallecer su mujer, Sinbad es enterrado con la difunta en una sima con otros tantos cadáveres y demás viudos y viudas. En la sexta singladura, la nave del piloto es destruida por la montaña magnética, que atrae como un imán los clavos y las piezas de metal de la embarcación. Único superviviente, el capitán decide navegar por un río estrecho, que entra en la montaña, para llegar a una isla tan rica y maravillosa, suerte de uno de los lugares más buscados por los viajeros medievales, el Paraíso Terrenal.

Tras veintisiete años de ausencia, correspondientes al séptimo y último viaje, Sinbad regresa a su palacio de Bagdad para gozar, junto a amigos y familiares, de paz, felicidad e inmensos bienes materiales.

Respecto a *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, las coordenadas espacio-temporales de la historia principal y de los relatos de los pilotos ofrecen una feliz concreción de Oriente y de sus exploraciones. El protagonista se define "el que fue piloto mayor del Califa de Bagdad, conocido por Sinbad el Marino" (SIN, 119). El Califa de Bagdad probablemente se refiera a Harún al-Rashid de *Las mil y una noches*, el más famoso califa de Bagdad de la dinastía abasí. El piloto vive en Bolanda: "una legua de tierra que baja hasta el Golfo" (SIN, 17). El topónimo parece invención del autor, aunque se encuentran referencias al Golfo Pérsico, a Bagdad y a la ciudad portuaria de Basora. Por otra parte, los datos geográficos de los cuentos de los marinos recuerdan las grandes navegaciones medievales hacia Asia central y oriental. Hay viajes a la India (Calicuta y Cahemira), a China (Cataí y Cochín), a las islas indonesianas de las Molucas, de Java, de Ceilán, actual Sri Lanka (Columbo, Trapobana), a la costa de África y a Madagascar. Además se menciona la ruta de la seda y las escalas de Damasco y Samarcanda, hasta llegar a la ciudad del gran imperio mogol de Kublai Jan (SIN, 82).

Cunqueiro recoge los mitos del Océano Índico y de la isla. Según Jaques Le Goff, "el océano Índico es el mundo encerrado del exotismo onírico del Occidente medieval, el *hortus conclusus* de un Paraíso mezclado de arrebatos y pesadillas".[813] Vladimir Acosta pone de manifiesto "'el

[813] Cito de la introducción de J. Rubio Tovar. *Viajes medievales*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2005, vol. I, p. xxiv, [en nota].

sentido insular’” de la Edad Media”.[814] En la fantasía medieval, la isla es una suerte de microcosmos, marcado por parámetros diferentes a los de la tierra firme. Este mundo aparte es un lugar de ensueños y de utopías (reposo, agua dulce, frutos y mujeres).[815]

Cuando el viejo Sinbad se abre con la descripción de las Cotovías (SIN, 11-14). En una de sus navegaciones por el Océano Índico, el piloto ha encontrado estas famosas islas paradisíacas, un espejismo terrenal del Edén, que es identificado por muchos viajeros medievales con Ceilán.[816] En las Cotovías, la arena brilla como el oro, y la cumbre de la montaña es verde como la esmeralda. Hay aguas por doquier, abundantes higueras, cuyos higos son dulces como la miel, y pájaros de todo tipo que silban perfumado. Acto seguido, Cunqueiro nos representa a sus habitantes: los cotovianos tienen la consistencia de nubes; son negros y muy altos, van vestidos con blusas coloradas; llevan quitasoles de fleco para repararse del sol, y pasean acompañados por unas mascotas. La descripción de los cotovianos parodia los rasgos de salvajismo y de monstruosidad de algunas poblaciones descritas por los misioneros de la Edad Media. Estos pueblos extraños suelen vivir en los exóticos territorios orientales de clima tropical, húmedo, caliente y lluvioso. Como ya sabemos, este espacio tan ajeno a Europa está habitado en el *imago mundi* medieval por pueblos no humanos. Un ejemplo son los cinocéfalos hindúes con cabeza de perro.

Otro rasgo característico de estas poblaciones salvajes es la desnudez. En los itinerarios es muy frecuente encontrar a los primitivos sin vestidos o cubiertos con escasísima ropa, por lo general, con bastas pieles sin

---

[814] V. Acosta. *La Humanidad prodigiosa*. Caracas: Monte Avila, 1996, vol. I, p. 35.
[815] Véase las significaciones de la isla en *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*, p. 705.
[816] J. Rubio Tovar. *Viajes medievales*, *op. cit.*, p. xxxiii.

curtir. En algunos casos, la aberración de sus costumbres llega a la antropofagia –véase el cuarto viaje de Sinbad-; en otros, son razas monstruosas incapaces de articular sonidos. Los acéfalos, los panotis o los esciápodos de Etiopía son hombres sin habla, apenas gesticulantes; por eso, queda en entredicho su condición humana. Los cotovianos como todos los pueblos tropicales de los manuales de viajes tienen la piel oscura; pero Cunqueiro se burla de su fealdad física, transformándolos en la liviana imagen de hombres-humos, vestidos irónicamente con prendas elegantes, blusas rojas y sombrillas de fleco. En vez de hallar a los isleños en las tareas básicas de la recolección de alimentos, de la agricultura o de la caza, el piloto los encuentra entregados a agradables paseos. Es más, el peligro de los animales extraños y salvajes del Lejano Oriente se convierten en la imagen de perros con dos rabos, "muy rizados y saludadores" (SIN 12).

En otra ocasión, el escritor gallego se ríe de los comercios que tienen lugar en los puertos índicos y, sobre todo, en la ruta de la seda, en la fabulosa China. Según la cómica visión cunqueiriana, los molucos gritan cuando se ven timados, mientras sus perros se suben a las cabañas a orinar creyendo que arde la aldea. Según la adaptación paródica de Cunqueiro, en las tierras de los Khanes mongoles, el comercio se hace por señas, porque Kublai Jan tiene prohibido hablar lenguas extranjeras en el intercambio (SIN, 102).

Continuando con el mito del océano Índico, en sus aguas se dan manifestaciones de fuerzas incontrolables, sus terribles vientos y corrientes provocan catastróficos naufragios, como en el caso del relato de *Sinbad el Marino* de *Las mil y una noches*. Además, como todo mar u océano, está poblado de bestias y monstruos marinos. En *Cuando el viejo Sinbad*, el escritor crea una imagen humanizada y

familiar del Índico. Los furiosos ciclones se truecan en vientos apacibles, como el Zamor, con ráfagas silbadas según la escala musical (SIN, 27), o como las brisas bengalíes, que los pilotos tienen que arrendar a su dueño, el emir Calibo (SIN, 30). Cunqueiro invierte la perspectiva tradicional de los diarios de viajes; según estos, navegar por la multitud de islas asiáticas era difícil y arriesgado. Por el contrario, el gallego da vida a toda una serie divertida de islas imaginarias que se levantan por el aire, como Java; que se esconden y hacen trampas a los pilotos, como Trabobana, y de las que existe sólo el nombre, como Gutor (SIN, 133-137). Además, trastoca el tema de la ballena-isla. Si esta, en el primer viaje del Sinbad de *Las mil y una noches*, es la causa de la destrucción de la nave del piloto árabe, en la versión moderna, en Manila, en una zona de muchos arrecifes, las naves se salvan del naufragio atándose a la ballena que nada hacia delante evitando los escollos (SIN, 102).

En referencia a la fauna marina, en lugar de espantosos peces gigantes, causa del hundimiento de la nave de Sinbad en su séptimo viaje, *Cuando el viejo Sinbad* presenta las imágenes del pez-papagayo y del delfín con orejas postizas [*sic*]. Nada más lejos de los monstruos acuáticos de la tradición: estos seres extraños suscitan risa y ternura. Cuando el pez papagayo sale a la superficie, estalla una vejiga de aire, y de esta salen algunas sílabas. Entonces, los marineros tienen que adivinar la palabra (SIN, 72). En el caso del delfín viudo, este se procura unas orejas postizas y, de esta manera, el piloto Maestre Biruní puede subir el animal a la proa y mimarle en su regazo (SIN, 93-94).

Luego, en la novela cunqueiriana se hallan otros dos temas provenientes del relato de *Sinbad el Marino* de *Las mil y una noches*: la reminiscencia de la yegua fecundada

por el mágico caballo marino y de, mucha mayor importancia, la referencia, en tres pasajes, a la fabulosa ave ruj. En el primer caso, Cunqueiro invierte irónicamente la imagen original: el famoso camello Jalil del Gran Mogol se niega a rebajar su condición y no quiere cubrir a una hembra por parecerle demasiado áspera (SIN, 81). En el segundo es Nicasio Salvador Miguel quien señala la intertextualidad y quien encuentra las fuentes anteriores incluso a *Las mil y una noches*: "la primera cita que se conserva en la *Tuhfat al-albab* (*El regalo de los espíritus*), de Abu Hamid al-Garnati (m. 1169), proviene, según el propio autor, del *Kitab al-Hayawan*, de al-Yahiz (s. X)".[817] Sinbad se precia de llevar en el sombrero la pluma de la fabulosa ave: "Alégrate, Lalaía –le contestó Sinbad sin mirar para ella-, que ves gratis la pluma del Ave Roc!" (SIN, 23). Además, hay recuerdos del segundo viaje, cuando el marino huye del monte de los diamantes, agarrado a la carroña que ha levantado el monstruoso animal: "fue el encuentro conmigo por cuando yo andaba en las doscientas libras nuestras, que me pesé para ver cuánto pudiera con las patas suyas el Ave Roc" (SIN, 98-99); y "no dejaría de haber allí quien oyera de Sinbad el Marino, la historia del Ave Roc" (SIN, 113).

Por último, cabe señalar la triple cita al Preste Juan: "un viento nornoroeste que nace a la derecha del Preste Juan, en la Cueva Cachimba" (SIN, 14); "un gran señor de Cachemira, que era muy curioso del Preste Juan de la Indias" (SIN, 57), y "un viejo piloto […] en la carrera del Preste Juan" (SIN, 93). La famosa carta apócrifa a Manuel Conmeno narra la existencia de un maravilloso reino, aislado entre musulmanes y paganos orientales, y gobernado por un rey cristiano. Esta nación custodiaba riquezas y tesoros extraordinarios y su mandatario era un hombre

[817] N. Salvador Miguel. "La tradición medieval en la novelística de Álvaro Cunqueiro", *op. cit.*, p. 584.

generoso y virtuoso. Cunqueiro nos recuerda que muchos viajeros medievales se lanzaron en busca del Preste Juan, y varios lo hallan en la India y en Etiopía. En *Cuando el viejo Sinbad*, en una ocasión, Cunqueiro menciona también a Marco Polo: "Messer Marco Polo, muy notorio, y tuvo con él conversas nuestro Sinbad" (SIN, 56).

Para concluir, *Cuando el viejo Sinbad* es, a todas luces, una novela culturalista y tiene como trasfondo literario las fuentes medievales de los *mirabilia*. Todo este material se transforma bajo la pluma cunqueiriana; esta parece acortar las distancias, las medidas mentales de lejanía con Oriente, ubicándolo en un espacio más próximo, más humano y más familiar. El pavor y el misterio que el hombre medieval proyecta hacia estos lugares remotos y tan diferentes se trastocan en una risa franca y en una carcajada carnavalesca.

4.5.3. El sueño de Sinbad: el mito de Prometeo

> Japetiónida, tú que sobre todos destacas en saber astucias, te alegras de haber robado el fuego y de haber burlado mi entendimiento, ¡gran desdicha para ti mismo y para los hombres futuros! (*Los trabajos y los días*, 54-57).

El hijo de Jápeto, Prometeo, roba el fuego a Zeus para entregárselo al género humano en aras del progreso. El rapto del fuego es castigado con el encadenamiento del titán a una columna en una cumbre caucásica. Aquí, el hígado de Prometeo se regenera cada día, para que un águila (o un buitre) se lo pueda desgarrar y picotear continuamente. A la postre, con el permiso de Zeus, Héracles libera al titán del cautiverio y del tormento eterno. Esto es, en esencia, el mito de Prometeo [Hesíodo,

Teogonía, *Los trabajos y los días* (siglo VIII a. d. C.); Esquilo, *Prometeo encadenado* (ca. 560 a. d. C.), y Platón, *Protágoras* (ca. 384 a. d. C.)],[818] que exaltan los románticos y que Cunqueiro entreteje con el mito de Sinbad el marino y con su deseo de volver a navegar por el océano índico.

La actitud de Sinbad es comparable a la del *Prometeo liberado* (1820) de Percy Bysshe Shelley (1792-1822) por su valentía, su grandeza, su libertad y, sobre todo, por su gesto airado contra el poder supremo. Los versos de Shelley, "…ser/ bueno, grande y alegre, hermoso y libre;/sólo es es Vida, Alegría, Poderío y Victoria" (SIN, 8)[819] hacen de porticada a *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, guiándonos en la interpretación del texto. El piloto de Bagdad desafía a *Cronos* y en una evidente lucha desigual pretende lanzarse a la reconquista de los mares que un tiempo surcó y dominó. Para cumplir con su deseo, Sinbad se apodera de los recursos románticos del inconsciente, de la noche, del sueño, de la imaginación y de la palabra mágica: a guisa de un titán empieza a forjar una nueva creación del mundo, donde él es el *poietés*. En este renacer a la vida, Cunqueiro incrusta el tópico del despertar del alma, un tema que, como veremos, está hasta en la literatura más antigua y que, desde luego, Novalis (1772-1801) sabe emplear con maestría en el *Enrique de Ofterdingen* (1801). De hecho, la narración cunqueiriana demuestra también la fuerte influencia de Novalis, que el gallego recuerda como el "poeta da frol azul, que constituíu o prototipo dunha época literaria, o

[818] Para el mito de Prometeo, véase C. García Gual. *Diccionario de mitos*, *op. cit.*, 228-235 y C. García Gual. *Prometeo*. Madrid: Hiperión, 1979.
[819] Cf. con "This, like the glory, Titan, beautiful and free;/This is alone Life, Joy, Empire, and Victory". En P. B. Shelley. *Prometeo liberado*. Madrid: Hiperión, 1998, p. 212.

romanticismo".[820] La aventura de Sinbad sigue la senda marcada por la interpretación ilustrada y optimista de Shelley del mito de Prometeo y también corre pareja con el viaje de iniciación poética y espiritual del protagonista novialiano; pero al final de la modernización del mito, tras ahondar en las intertextualidades románticas, sacaré a colación cómo nuestro autor trunca la afirmación titánica del yo contra Dios. Aquí, Cunqueiro vuelve a recuperar la ironía trágica, y hace añicos las construcciones artificiosas y frágiles del *homo faber*/*homo poeta* que representa Sinbad. Del mismo modo, en el choque entre los sueños del marino y el absceso de realidad de que su nave ya ha botado sin él veremos la presencia de las reverberaciones filosóficas del desengaño barroco, porque al fin y al cabo Sinbad es un visionario como Don Quijote y es un hombre desilusionado como Segismundo.

4.5.4. Los mitos del Romanticismo. El poeta de la Flor Azul

Antes de pasar al comentario de texto conviene ver de cerca de qué manera y con qué instrumentos "mágicos" los románticos, en especial Novalis, conservan la esperanza de alcanzar un conocimiento absoluto y un poder ilimitado de reconquista y de redención de la naturaleza y del yo, que se elevan sobre sí mismos en una transfiguración de lo real para alcanzar el único fin que es el Bien.

Los románticos, por un lado, recuperan algunos mitos renacentistas como la unidad cósmica y el hombre al centro del universo; por otro, crean nuevos axiomas como el

[820] Á. Cunqueiro. *Obra en galego completa: ensaios*. Vigo: Galaxia, 1991, vol. IV, p. 128.

inconsciente, la noche y el sueño, la palabra mágica.[821] Según la doctrina renacentista y ocultista, "el hombre es la medida de todas las cosas". El universo es un *macroanthropos* que tiene una unidad completa, y el ser humano es su expresión condensada, es decir, un microcosmos, asimismo, completo. El hombre es el espejo en que el cosmos se mira y se conoce, y el ser tiene la creación entera en el centro de sí mismo. Ambos nacen de una única inteligencia, manifestada a diversos niveles y bajo diferentes formas. Todo está en analogía. Lo Real es cognoscible sólo a partir de nuestro espíritu. Antiguamente, al hombre le bastaba contemplarse interiormente para reintegrarse en la unidad debido al sentido interno, vestigio del alma universal, de donde manan, a la vez, la realidad interior y el cosmos.

La expresión más asombrosa de la analogía rítmica con el infinito es la alternancia de vigilia y sueño. La vigilia corresponde al mundo solar de la conciencia y de la razón, del acto de libertad del hombre; mientras la noche equivale al mundo telúrico de la imaginación y del sentimiento. Cuando el hombre sueña, se desprende de las impresiones sensibles y de la razón para estar más cerca del alma del mundo. El brillante estudio de Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño* (1937), pergeña las nupcias de los poetas románticos con los elementos nocturnos y oníricos:

> Gracias al sueño podemos descubrir la más profunda de todas nuestras analogías, de todas nuestras concordancias rítmicas con la naturaleza; podemos comprender cómo el acto creador del poeta, que él

[821] Este apartado tiene un correlato en el capítulo sobre el idealismo cunqueiriano. Por lo tanto, para los conceptos de imaginación productiva y de palabra mágica/verbo divino remito a pp. 137-152.

> toma por un acto del yo, es el mismo acto que crea a los seres vivos.[822]

En el sueño, el sentido interior y universal, que coincide con la imaginación productiva y material, se muestra en toda su potencia, vinculándose, naturalmente, a la inteligencia del universo. Las imágenes psíquicas del Inconsciente, la memoria colectiva, que el genio quiere expresar en el arte bello, afloran de forma espontánea en el sueño. El sueño, prefiguración de la muerte, es el verdadero estado de vigilia, donde el yo profundo se reconcilia consigo mismo y con la unidad. En este sentido, el sueño se asemeja al entusiasmo dionisíaco, a los momentos de éxtasis de los magos y visionarios, a la creación de la verdadera poesía, a la reconquista de la Edad de Oro de la autoconciencia.

Los románticos de Jena interpretan simbólicamente el mundo como la historia del yo distanciado de la unidad original. Pues entonces, su tarea consiste en descifrar la naturaleza partiendo de sus facultades interiores para ver reflejado en ella el pasado trascendental del yo, y para reconstruir su integridad, en un lento proceso poético de autorrevelación del Absoluto. El *Enrique de Ofterdingen* (1801) es la primera y única etapa del proyecto novaliano de dar vida a una Enciclopedia, que derribe las fronteras entre las ciencias y las artes y reduzca la totalidad del saber y del hacer humanos a una unidad última.

La novela inconclusa está ambientada en la época medieval de los poetas cortesanos, los *minnesinger*. La primera parte, "La Espera", se abre con el sueño de una Flor Azul. La noche anterior, un extranjero cuenta a Enrique su anhelo de ver esta flor y el joven protagonista sueña con encontrarla. Aquí empieza el viaje de formación

---

[822] A. Beguin. *El alma romántica y el sueño.* Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 115.

poético y espiritual (*Bildungsroman*) de Enrique que, junto a la madre, sale por primera vez de su ciudad, Eisenach, para visitar al abuelo materno en Ausburgo. A lo largo del camino, el protagonista entra en contacto con diferentes experiencias gracias a los relatos de unos mercaderes, unos cruzados, Zulima, un viejo minero y un ermitaño. Llegados a casa del viejo Schaning, Enrique conoce al poeta Klingsohor y se enamora de su hija Matilde. El aprendizaje concluye con el amor, con el encuentro de la Flor Maravillosa, la Poesía. La sección termina con el cuento mitológico de Klingsohor, relato sobre la lucha entre los diferentes elementos del hombre y, finalmente, sobre la salvación del mundo por medio de Eros y Fábula. En la segunda parte, "La Consumación", aparece Astralis, nacido de la unión de Matilde y Enrique. Es el hombre sideral que personifica la poesía y la transfiguración del mundo.

El viaje representa para Enrique el progresivo despertar a la poesía y a una visión cada vez más clara de la unidad cósmica. En palabras del protagonista, el camino más rápido para llegar a la ciencia de la historia humana es el de la "contemplación interior".[823] Para los románticos, el ser humano tiene el cosmos dentro de sí mismo, siendo el hombre su réplica perfecta, su reflejo purísimo. Entonces, el primer paso para captar el simbolismo del universo, en todas sus analogías, consiste en un descenso contemplativo hacia las profundidades del yo; el segundo paso es el ascenso al mundo de fuera, con una nueva y enriquecida mirada hacia las relaciones de todas las cosas de la naturaleza y de estas con el ser.

Enrique tiene la extraña impresión de volver "a su patria; como si su viaje fuera un viaje de regreso".[824] Tiene la sensación de encontrarse con experiencias ya

[823] Novalis. *Enrique de Ofterdingen*. Madrid: Cátedra, 1998, p. 103.
[824] Ibíd., p. 100.

vividas y con rostros familiares. Le vienen a la memoria "mil otros recuerdos de su vida [que] se entrelazaron en su mente con un hilo mágico".[825] Al protagonista le parece que todos los acontecimientos de su vida y de su viaje se unen mágicamente en un tiempo a-histórico, con el fin de alcanzar el conocimiento último. El libro de grabados del eremita, donde Enrique encuentra representados su presente, su pasado y su futuro, anticipa la disolución de la linealidad temporal de la Edad Dorada.

"Enrique había nacido para poeta. […] Ante sus ojos se le revelaba el mundo en toda la grandeza y multiplicidad de sus relaciones, pero el alma de este mundo, la palabra, todavía no se le desvelaba".[826] La palabra es el instrumento de reconciliación mágica, esta unirá lo que fue dividido (el mundo exterior y el mundo interior, el cuerpo y el espíritu). La palabra mágica permite subordinar el cuerpo al espíritu, la cosa a la idea, y transformar la materia como yo la quiero. El idealismo mágico consiste en la moralización del cosmos: un día el hombre volverá a la edad de los poetas que, con sus maravillosos instrumentos, despertaban la fuerza secreta y oculta de la naturaleza dando vida a la materia inerte. La búsqueda del Verbo de Dios es una constante en la novela: "Debe de haber muchas palabras que yo todavía no sé, si supiera más palabras, podría comprenderlo todo mejor".[827] Enrique "hubiera dado su vida entera por acordarse de aquella palabra",[828] Matilde se la había revelado en sueño.

En "La consumación", al fin, derrumbado el reino de la razón y del día, la tierra, ungida por la noche, vuelve a la imaginación y al sueño. Amor y Fábula impulsan el ritmo originario de todas las cosas que buscan la Gran Palabra.

---

[825] Novalis. *Enrique de Ofterdingen*, *op. cit.*, p. 159.
[826] Ibíd., p. 179.
[827] Ibíd., p. 88.
[828] Ibíd., p. 193.

La materia está en proceso de metamorfosis, donde los elementos se mezclan y se funden movidos por el alma universal. Cobrando mil formas y pensamientos, el todo vuelve a la unidad. El mundo se convierte en sueño y el sueño en mundo como en Pedro Calderón de la Barca. Novalis profetiza un día futuro, en el que el hombre no cesará de velar y de dormir a la vez; esto sucederá cuando el hombre, en esta tierra, conozca la plenitud de la alegría divina y la correspondencia entre las cosas.

> Empieza ya el imperio del amor,
> Fábula empieza a devanar sus hilos,
> el juego original
> de cada cosa empieza,
> todo ser, meditando,
> busca la Gran Palabra,
> y el alma universal, grande e inmensa,
> se agita en todas partes
> y florece sin fin.
> Todo tiene que penetrar en todo,
> que florecer y madurar en todo;
> cada cosa penetra en cada cosa
> mezclándose y fundiéndose con ella,
> con avidez lanzándose a su hondura,
> solazando su ser originario,
> cobrando allí mil nuevos pensamientos.
> El mundo se hace sueño, el sueño mundo.[829]

[829] Novalis. *Enrique de Ofterdingen*, *op. cit.*, p. 249.

4.5.5. El Iadid, el río de la Edad Dorada

Al Faris Ibn Iaquim Al Galizi, nombre arábigo de Álvaro Cunqueiro y narrador extradiegético de *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, nos brinda la clave de lectura del texto en la descripción del río Iadid:

> Tener un río como el Iadid en la sequedad de las solanas de la tierra, tal es encontrar en la flor de la madurez, cuando ya va uno con el saco suyo de vagabundo más que promediado de canseras y horas secreteas y vientos perdidos, junto a las manos y las mejillas, una sonrisa confiada, moza y amante: una mariposa juguetona que saliese con viento fresco de un descuidado ensueño. Un río así es medio vivir; fugitivo compañero, se lleva del alma los gérmenes de la melancolía. Para ciertos vagos espíritus, un río es como un amado hogar (SIN, 19).

Para el culto gallego, los ríos son seres vivos y poderosos.[830] Aquí son metáfora del mito del centro. Hallar el Iadid en la flor de la madurez, en la edad del cansancio, de la desazón, cuando ya va uno baldío de ilusiones, es como despertar a una nueva primavera, moza, confiada y amante. La frescura y esperanza nacen del distraído sueño colectivo del alma humana de fundirse con la Edad Dorada. Cunqueiro reitera lo ya dicho en el artículo "Imaginación y creación": "La mayoría de las veces, ese mito de centro, esa imaginación de comunicación sobrenatural, nació de un sueño. De un sueño grande y repetido muchas veces".[831]

El río es "medio vivir" (SIN, 19) y corresponde a la otra mitad de la vida, a la parte onírica. El río lleva sus adeptos hasta las orillas de la noche, al silencio orquestal, de donde surge la creación del Universo. El

[830] V. Risco. *Obras completas*, *op. cit.*, p. 36.
[831] Á. Cunqueiro. "Imaginación y creación", *op. cit.*, p. 194.

Iadid es el amado hogar, es la patria itacense, de donde todo viene y a donde todo vuelve. En el *Enrique de Ofterdingen*, Novalis otorga el mismo significado al sueño del río azul: "¿Dónde estamos, Matilde?" "En casa de nuestros padres". "¿Vamos a estar juntos?" "Sí, eternamente".[832]

Si el transcriptor Al Faris viviese en Bolanda, se sentaría en las riberas del Iadid a contemplarlo, a bañar los pies en él, y a tirar al agua encantadora, una hierba, una flor o una nave de papel de Alejandría.[833]

La actitud del narrador representa la de Sinbad y de Cunqueiro; estos vagos espíritus asimilan su vida a la creación poética e intentan salvarse a través de la palabra. Sin embargo, el río es un "fugitivo compañero" (SIN, 19) de viaje; el hombre sólo conoce una minúscula partícula de su ser originario. La reconciliación del Yo con la Unidad perdida -según Shelling, el acto de la autoconciencia- es un periplo infinito; mientras se busca, el espíritu huye continuamente de sí mismo.

Nuestro autor parangona el sueño prometeico del hombre, la obra del arte, a la flor de un día, a una veleta de papel que, al igual que el sueño de la vida, la corriente del Iadid se lleva a la mar. No obstante, para Cunqueiro bañarse en sus aguas oníricas y nocturnas barre "del alma los gérmenes de la melancolía" (SIN, 19). Quien emprende el viaje puede contemplar, por un instante fugaz, el orden de la creación. Sobre *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, Manuel Gregorio González comenta que "'haciendo por el feliz camino el viaje de regreso, dando gracias al Señor

---

[832] Novalis. *Enrique de Ofterdingen*, *op. cit.*, p. 193.

[833] "Si yo, Al Faris Ibn Iaqim al Galizí […], fuese villano allí, en las tardecitas de verano bajaría a las riberas del Iadid, y estaría, hasta que cayese el paño de la noche sobre la tierra, viendo correr la espumeante frescura, los pies en la corriente, y echando al agua, que allí tan encantadora pasa, una hierba, o una flor, o una nave de papel de Alejandría, y el huelgo del mirar de los ojos míos también" (SIN, 18).

por la mañana, el camino, el sol, el agua se podría decir: fe, esperanza, caridad, melancolía'. He aquí otra vez las tres virtudes teologales del Medievo, pero abultadas ya por la melancolía, por una leve inquietud, por una tristeza alegre, que no es sino recuerdo mineral del cosmos primerizo, de un mundo por llegar que estuvo en el pasado, y estará, sin duda, en el futuro". [834]

4.5.6. La creación estética de Sinbad. La navegación por sueños y memorias y el nacimiento de una nueva primavera

> Viene luego a haber la cosa porque antes fue la palabra (SIN, 80).

El retrato anímico del viejo piloto Sinbad tiene muchos parecidos con el de Enrique. El marino es un hombre imaginativo y el protagonista novaliano es un muchacho soñador, inclinado a lo maravilloso de los poetas. En los siguientes fragmentos, Cunqueiro y Novalis hacen una reflexión sobre el maridaje entre pintura y lenguaje y sobre la construcción del símbolo poético. En *Cuando el viejo Sinbad* podemos leer:

> Y Sinbad no podía contar nada sin mirar lo que contaba, y pasaba los ojos suyos por la memoria propia, alineando en ella las figuras como si tuviera delante un espejo, y tenía la mirada de los imaginativos, que la mitad es para fuera, para la variedad del mundo, y la otra mitad es para dentro, para el gusto del invento, y el calorcillo que da al espíritu sacar una historia de la nada, de donde están las palabras calladas y confusas, que es como no estar (SIN, 36).

Y en el *Enrique de Ofterdingen*, el poeta de la Flor Azul aboga por el mismo concepto:

---

[834] M. Gregorio González. *Don Álvaro Cunqueiro…*, *op. cit.*, p. 140.

> El que recorre el segundo [el camino de la contemplación interior], en cambio, tiene una visión directa de la naturaleza de todos los acontecimientos y de todas las realidades, es capaz de observarlas en sus vivas y múltiples relaciones y de compararlas con los demás objetos como si fueran figuras pintadas en un cuadro. Tenéis que perdonarme que os hable como un muchacho soñador. […] Por otra parte, se os ve inclinado a lo maravillosos, que es el elemento de los poetas.[835]

Friedrich Shelling es el primero en evidenciar la naturaleza plástica del discurso. Además, de Wilbur Marshall Urban sabemos que todo lenguaje como toda pintura describe algo: es una clase de símil, o sea, una "forma de representación"[836] de la realidad. "Un cuadro mismo es un hecho, el hecho de que sus elementos están combinados entre sí de un modo definido. Por lo tanto, siempre que hablamos de un cuadro tenemos presente alguna relación representativa en virtud de la cual el cuadro es tal".[837] De la misma manera, el sentido de una proposición nace de la combinación de las palabras y de su relación con lo real.

La imaginación del marino es plástica; Sinbad siempre visualiza lo que cuenta, alineando las imágenes como si tuviera delante un espejo. Sinbad y Enrique dan vida a un nuevo lenguaje poético y simbólico. Es una metáfora estética y pictórica de la realidad, y es el discurso del soñador que quiere describir un cuadro-idea del mundo.

Una de las fuentes cunqueirianas de la imaginación como potencia sagrada y absoluta es el idealismo alemán. La facultad sensible del alma humana eleva al ser sobre todas las criaturas; la imaginación es la única capaz de percibir la energía que creó el mundo, siendo un despojo de ella. A pesar del yugo de la razón, el hombre está en el centro del

---

[835] Novalis. *Enrique de Ofterdingen*, *op. cit.*, pp. 103-104.
[836] W. M. Urban. *Lenguaje y realidad*, *op. cit.*, pp. 293-300 y *passim*.
[837] Ibíd., p. 293.

universo y siente las misteriosas correspondencias y los sentidos del cosmos; según Novalis, "fuerzas que hoy en día los animales apenas parecen advertir y que sólo el hombre es capaz de sentir y gozar, movían entonces cuerpos sin vida".[838]

Sinbad tiene la mirada de los imaginativos: la mitad hacia fuera para la variedad del mundo y, la otra mitad, hacia dentro para el yo más profundo. La inmersión en el interior le permite, como a los filósofos de la Naturaleza, morir al yo superficial y volitivo para reunificarse con su propia esencia. El ser contempla en sí mismo la unidad perdida, la conjunción entre lo finito y lo infinito, entre lo objetivo y lo subjetivo; por lo tanto, se reconoce criatura sublime y siente un goce intrínseco. Cuando vuelve a su estado de conciencia habitual, se da cuenta de su yo dual, desgarrado del Uno. De igual modo percibe que en el producto natural permanece viva la Identidad absoluta. Entonces, vuelve la mirada hacia la Naturaleza maravillosa y la interpreta como un poema escrito en caracteres ocultos y divinos. Contemplando "imaginativamente" el mundo exterior, el piloto se descifra a sí mismo, achicando la distancia de la separación. El marino personifica al genio en búsqueda del instante a-histórico del *Verbum*, creador del Universo. Sinbad encuentra, en su espíritu, los arquetipos callados y confusos, las marcas originales e inconscientes de la humanidad y con estos recuerdos da vida a una nueva historia del mundo.

Aquí, Álvaro Cunqueiro se está refiriendo a la elaboración del símbolo estético. En palabras de Immanuel Kant, en el símbolo "el juicio ejercita una función doble; primero aplicando el concepto al objeto de una intuición sensible, y luego aplicando la mera regla de la reflexión hecha sobre la intuición a un objeto completamente

[838] Novalis. *Enrique de Ofterdingen*, *op. cit.*, p. 107.

diferente del cual el primero es sólo un símbolo".[839] En la poesía, la movilidad de los signos es, a diferencia de la construcción natural del lenguaje, un acto provocado de manera consciente por el poeta. Este último reflexiona sobre el sentido de un objeto y lo transfiere a otro objeto ampliando su significado y relacionando dos contextos, a veces, muy alejados entre sí.

En el discurso común, las palabras han perdido la referencia al dominio intuitivo; su valor de metáfora se ha desvanecido con el uso. El símbolo es un sustituto y pone en evidencia su referencia dual (a la cosa originaria y a la cosa representada). Marshall recuerda que "la metáfora pasa a ser símbolo cuando por medio de ella encarnamos un contenido ideal que no pude expresarse de otra manera".[840] Sinbad, como todo soñador y profeta, toma el mundo sensible y fenomenológico como expresión del infinito nouménico, atribuyendo a las palabras un contenido ideal e universal. Cunqueiro comparte la idea kantiana de la Belleza como símbolo de la Moralidad.[841]

En sus navegaciones, Sinbad surca los mares del sueño y de la memoria que le permiten ver, a diferencia de los otros pilotos del Califato de Bagdad, el milagro y la hermosura del ponto. En mi opinión, los viajes por los mares arábigos son la metáfora cunqueiriana de la contemplación imaginativa de la naturaleza y de sus relaciones subrepticias:

> no encontrarás entre los pilotos del Califa de Bagdad uno que sepa navegar por sueños y memorias, y así no logran ver nada de lo que hay, de lo que es milagro y hermosura de los mares. ¡Fácil es decir que no hay Cotovías! (SIN, 16)

---

[839] Cito de W. M. Urban. *Lenguaje y realidad*, *op. cit.*, pp. 337-338.
[840] *Ibíd.*, p. 389.
[841] Cf. también con el pensamiento mítico de Gilbert K. Chesterton, otra influencia de nuestro autor, pp. 144-145.

Como ya sabemos, la embarcación de Sinbad está hecha de palabras. Cuando el piloto sueña los nombres afloran a sus labios, y estos mismos nombres son los que emplea cada día para zarpar hacia el océano infinito:

> Buscó en las memorias suyas un viaje para adormecer con él… y si soñaba, lo que no acostumbraba, le subían los sueños en palabras a los labios, a pasearse. Si pudiéramos verlas, seguramente que eran palabras muy vestidas de colores, espuma de la memoria que Sinbad gastaba cada día, nueva y eterna espuma del mar mayor, rota en perlas relucientes por los vientos amigos que pasan cantando (SIN, 60-61).

La cita demuestra nuevamente la influencia de Novalis y del idealismo mágico en Cunqueiro. El lenguaje de Sinbad nace cuando, desvanecidos el astro solar y la razón, caen sobre la tierra el paño de la noche y el brillo de Selene. En *Enrique de Ofterdingen*, la luna representa la imaginación que "suspendida sobre aquel mundo ensimismado, hacía volver a aquella Naturaleza, dividida en mil parcelas, a los orígenes fabulosos en los que todo germen, soñoliento todavía, solitario y virginal, se esforzaba inútilmente por desplegar la oscura plenitud de su inmenso ser".[842]

En el reino de la noche y del sueño, la inteligencia creadora se manifiesta con mayor fuerza; entonces, todas las criaturas intentan volver a su plenitud originaria. El estado onírico despliega en el hombre –la criatura predilecta- la potencia de la imaginación, que desgarra el misterioso velo del alma, y le hace ver la visión extraordinaria de la autoconciencia y de la unidad de su yo con el todo. Escribe Novalis en *Himnos a la noche* (1800): "Que el ardor del espíritu consuma mi cuerpo, que,

[842] Novalis. *Enrique de Ofterdingen*, *op. cit.*, p. 158.

convertido en aire, me una y me disuelva contigo íntimamente, y así va a ser nuestra noche de bodas".[843]

En este instante nostálgico de unión sagrado, en el alma se refleja la fábula de la noche, la imaginación hace brotar el Verbo, la "espuma de la memoria" (SIN, 61). Como ya he dicho en varias ocasiones, en el sueño y en el arte de genio la facultad sensible rasga la Maya, el mundo de las apariencias, y recuerda las ideas de la razón. Estas palabras son nuevas y eternas, son las marcas originales del espíritu. Según Cunqueiro, el poeta tiene la obligación de hacer visible a la humanidad sus dioses, de reinventarlos en nuevos mitos y en nuevos cuentos contribuyendo, de esta manera, a la continuidad. El gallego hereda de los románticos la misión de poeta-profeta de la humanidad. La reflexión del mindoniense sobre el poeta alemán resulta reveladora: "Novalis serviuse conscientemente dunha linguaxe de tópico e de adiviñanzas, e sentindo a chamada dun mundo invisible, quixo apropiarse a un tempo do inefable, o transcendental e o contradictorio".

Con el fin de poner en marcha la Gran Obra, el piloto enseña a Sari una imagen de su nave Venadita; luego, pretende escribir una carta de contestación al armador, al príncipe del Farfistán. Veamos las palabras del marino:

> Le voy a escribir de mi mano, letra bermeja medinesa alta, que es muy de escribanos reales y vale en todo el Califato. Ya te enseñaré la plana, y aunque no sabes leer, te ha de gustar el rasgueado, que yo innovo en adornos y lo mío propio es hacer imitante la palabra escrita a la cosa; verbigracia, que la palabra nao, extendiendo la taza, de la a, y entonces paso a ponerle por la parte del redicho una banderita verde, y cosas parecidas hago con pájaro, granada, viento, fuego… La palabra fuego siempre la escribo con tinta roja, aunque todo lo demás vaya en negro, y le pongo muy

[843] Novalis. *Himnos a la noche*. Madrid: Cátedra, 1998, p. 66.

> vagante encima un espíritu ahumando, azuleado. En una carta que le escribí a un piloto de Moara contándole cómo llegué a las nieves marinas llevado por el zaratán, puse "fuego" como acostumbrado, y hacía tanto frío en aquella mi osada navegación, y tan bien lo contaba yo, que mi amigo, leyendo el párrafo, arrimaba las manos suyas al escrito "fuego", por calentarlas (SIN, 65-66).

A través del aspecto plástico del lenguaje, Cunqueiro vuelve sobre su creencia en el espíritu vital de las letras creando un paralelismo con el mito shelliniano. La elección del vocablo "fuego" para describir el cuadro-objeto, o sea, para arrojar luz sobre una parte de la realidad que parece tan real y verdadera que, en ocasiones, un amigo piloto se arrima al dibujo con tal de calentarse las manos, no es accidental: es una referencia intertextual al mito de Prometeo y a la versión del poeta inglés del *Prometeo encadenado* de Esquilo. En Shelley, tras la liberación del dios filántropo, la Naturaleza –esposa de Prometeo- uniéndose a su marido vuelve a asumir la belleza en todo su esplendor y armonía, gracias a la expulsión del Mal de las esferas celestes y del Espíritu de la Tierra. Shelley cree que con la voluntad el hombre puede redimirse de la caída, y vivir en el bien, en la felicidad y en el amor. En el acto cuarto del *Prometeo liberado*, el Coro de Espíritus Invisibles anuncia la construcción de un nuevo Paraíso: "Y crearán nuestros cantos/un mundo en el vacío/donde reine el Espíritu de la Sabiduría./Saldrá nuevo proyecto/del nuevo mundo humano,/y será nuestra obra llamada Prometeica".[844] El talante fabulador de Sinbad, alter-ego de Cunqueiro, ha idealizado lo real dotándolo de una existencia propia al igual que Shelley. La sensibilidad de Sinbad hace emanar, desde las inmensidades profundas de la facultad de la razón, cadenas de sentidos puros. Cuando el entendimiento objetiva esta red de significaciones primarias,

[844] P. B. Shelley. *Prometeo liberado*, *op. cit.*, p. 181.

proyectándolas al exterior, la realidad del marino empieza a cambiar, convirtiéndose en imagen de su mundo interior y dando vida al símbolo estético. La palabra poética deforma lo real creando reflejos del mundo ininteligible y abriendo el campo a una infinitud de sensaciones de placer y de goce intrínseco provocados por la contemplación de la Belleza y de la Verdad.

El piloto mayor del califa de Bagdad cuelga en los soportales del Congrio un aviso de que tendrá nave para especiería después del monzón. Sari se apunta como criado de mareas y refrescos y el ciego Abdalá como vigía. Sinbad se da a sí mismo clases de rumbos y hace ensayos con los demás. Cambia la tertulia por las visitas al muelle, donde se prepara para zarpar con víveres, cuerdas, faroles; a los marineros desembarcados pide noticias del Farfistán, del trato en los comercios, etc. Al mismo tiempo, va construyendo la cama para el famosísimo estrellero Omar el Pequeño a punto de llegar a Bolanda para embarcarse en su "famosa" nave. Para Sinbad, la carta del señor farfistaní es metáfora de una nueva primavera:

> ¿No despertara él con la carta del señor farfistaní? ¿Uno que despierta no despertará a todos? ¿No vendría una nueva primavera al mundo? (SIN, 68).

Sinbad piensa haber recuperado con las palabras mágicas y primitivas el ritmo secreto del universo y de la noche, cuando las barreras se desvanecen y todos los elementos se reconocen en su contrario y en la Totalidad. Aquí, Cunqueiro incrusta el tópico del despertar del alma. En el fragmento citado se respira la exhortación al entendimiento y al alma entorpecida del hombre a salir del sueño, a

resurgir.[845] En el proemio a las *Coplas* (1476), Jorge Manrique (1440-1479) identifica la transitoriedad de la vida y la vanidad del mundo con el despertar a sí mismos: *Euigilet stertens animus, tenebrisque relictis/Mens resipiscat hebes, alto experrecta sopore.* ("Recuerde la alma dormida,/abive el seso y despierte") (*Coplas*, I, 1-2). Los primeros versos de *Las coplas* representan uno de los mejores ejemplos de este tópico, en vigor también en el pensamiento áureo y, sobre todo, en Calderón de la Barca, como pasaré a explicar en el apartado sobre las influencias barrocas en *Cuando el viejo Sinbad*. Por otro lado, en la imagen de la primavera proyectada por Cunqueiro resuenan también las palabras de Novalis, "una pujante primavera se había extendido por la tierra. […] Las flores y los árboles crecían y reverdecían con una nueva fuerza. Todo parecía tener alma. Todo hablaba y cantaba",[846] y de Shelling, "es la profunda música del mundo en movimiento, que despierta en las ondas vibrantes de la brisa modulaciones eolias".[847] En este momento se disgrega el tiempo; Sinbad accede al eterno presente; es otro y, a la vez, él mismo. Se trasciende; se sueña; vuelve a ser joven aventurero, y a navegar por los mares arábigos sin dejar, con todo, de ser un viejo capitán desgastado físicamente, cojo y medio ciego. Gracias a "estas promesas de la imaginación" (SIN, 110), el marino emprende la aventura prometeica y desafía el absurdo cósmico. La suya es una prueba de libertad, de entusiasmo y de poderío en un "mundo [que] era lo mismo y era una novedad" (SIN, 109).

[845] *Vid*. M. R. Lida de Malkiel. *La tradición clásica…*, *op. cit.*, pp. 201-206.
[846] Novalis. *Enrique de Ofterdingen*, *op. cit.*, p. 241.
[847] P. B. Shelley. *Prometeo liberado*, *op. cit.*, p. 185.

4.5.7. Amor es puro erotismo del corazón

Sinbad no se ha casado nunca ni ha tenido familia debido a sus viajes imaginativos por sueños y memorias: "Sinbad nunca fuera casado, y no se sabía si por falta de tiempo […] o porque no se les acae del todo la vida de familia a los imaginativos perezosos, o por filosofía" (SIN, 51).

Sinbad, como todo filósofo, vive en una contemplación introspectiva de su espíritu, en la búsqueda interior y ociosa de un conocimiento del mundo inmanente y en una transfiguración absoluta de lo real. Este camino subjetivo lo aparta de las ataduras de la vida y de las necesidades que no sean estrictamente personales. El piloto elogia la castidad de los mares, evitando las implicaciones del matrimonio y del hogar familiar.

Mientras en *Las mocedades de Ulises*, Álvaro Cunqueiro santifica la unión entre Ulises y Penélope como el hallazgo de la Edad Dorada, en *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas* saca a colación una reflexión madura y escéptica del amor:

> Amor no es más que una mirada sorprendida y una palabra que no sabe decir, no, añadiendo que amor siempre está lejos aunque lo tengas a tu lado (SIN, 29)

El gallego parece darse cuenta de que la pasión y el deseo de los amantes conducen a la angustia y al sufrimiento por el intento frustrado de fundir sus almas en una. El pensador francés Georges Bataille lo explica en *El erotismo* (1957) [Barcelona: Tusquets, 1985]. El erotismo físico de dos personas, dos seres discontinuos, implica un sentimiento de violación y de muerte. El deseo de violencia sobre el otro radica en la voluntad de poseerlo en lo más

íntimo y profundo, de destruir su cuerpo cerrado y su individualidad; mientras la relación *Eros-Tánatos* depende de nuestras creencias, como seres discontinuos, de la muerte como el futuro estado de continuidad. La reproducción es asimismo un puente entre los individuos y una forma de continuidad, pero siempre implica un halo de muerte, en la extinción de los procreadores (por ejemplo, el óvulo y el espermatozoide), y en la concepción de un nuevo ser, a su vez, discontinuo y sujeto al paso del tiempo.[848]

El amor de Sinbad tiene nada de físico; es un espasmo del corazón, una felicidad apacible, una continuidad maravillosa entre dos seres, revelada y contemplada en la memoria del protagonista. Así, cuando desembarca en un puerto extranjero, le gusta salir por la calle de noche, seguir a una mujer, chistarle, sorprenderse y ruborizarse frente a tal jazmín del paraíso, aunque no sea tan bella. Luego, convierte este juego en un inquieto recuerdo, al que añade fantasías y detalles muy suyos (SIN, 52).[849] El piloto mayor sobrepasa los límites del cuerpo, los avatares y los azares del mundo para fundirse con la amada en un goce imaginativo, "hechura gozosa de la imaginación" (SIN, 52), en un puro erotismo del corazón.

[848] G. Bataille. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1985, pp. 23-40.
[849] Cf. con otros encuentros eróticos de Sinbad, con la viuda Alba (SIN, 35, 86) y con la sirena Venadita (SIN, 98).

4.5.8. El naufragio del capitán: el choque entre la realidad y el sueño

> *Cras iterabimus aequor* (Mañana navegaremos el mar) (Ovidio).

Sinbad ha conseguido conjurar una nueva realidad de su mundo interior, materializado sus aspiraciones de volver a los mares arábigos. Su obra de arte es la expresión máxima de la correspondencia de todas sus facultades del espíritu (imaginación+razón+juicio), y es una metáfora-puente entre el hombre finito y la naturaleza infinita.[850] El viejo piloto, en calidad de poeta romántico, cultiva la paradoja y la ironía con el fin de hacer coexistir su creación artística con la divina. Si ambas están construidas con la misma materia, es decir, con el Verbo primigenio de las Ideas, la contraposición entre ellas se desvanece y hasta se pueden equiparar. La antinomia entre el Yo de Sinbad y el mundo exterior se supera; delante del marino se yergue la única y verdadera realidad de los orígenes, cuando los hombres eran el reflejo perfecto de su Creador y, por tanto, provocaban fenómenos inimaginables y fabulosos.

Sinbad es conciente de la falacia de la visión maravillosa de la Edad Dorada y, ya mucho antes de chocar con la nadería de Venadita, se coloca fuera de sus creaciones y se parodia a sí mismo. En numerosísimas ocasiones, el piloto, como un bufón, manipula su obra, ridiculizándola hasta el punto de hacerla ceniza. Un ejemplo es cuando clausura el relato de su famosísimo viaje a las islas de las Cotovías sacudiendo una babucha, donde se le había metido un granito de arena. La técnica cunqueiriana consiste en intercalar en el relato serio elementos cotidianos y triviales, que rompan la tensión y rebajen el tono. El gallego pone las transfiguraciones de la realidad y ciertos detalles nimios y prosaicos en un

[850] Cf. con la ironía romántica esbozada en pp. 54-58.

mismo plano narrativo; así, resta valor a los juegos imaginativos de Sinbad reduciéndolos, irónicamente, a algo superficial, de poca importancia.

Por el contrario, en el último viaje fantástico de Sinbad no hay trivialización del milagro imaginativo ni autoparodia por parte del protagonista. El piloto cansado de esperar noticias del señor farfistaní, junto a Sari y al ciego Abdalá, emprende el camino de Bolanda a Basora para ver su nave. El marino deja a Sari en una posada, como paje de unos mercaderes perfumistas, mientras él y su vigía siguen hasta la puerta de la ciudad, protegida por un lancero real; este les acompaña a la entrada de los astilleros del Califa, donde Sinbad descubre que Venadita no está allí.

En una de sus últimas entrevistas, en el año 1980, Álvaro Cunqueiro comenta el final de *Cuando el viejo Sinbad*:

> No *Sinbad* e en moitos outros libros meus, o final é a destrucción, a caída de todo. Sinbad vólvese cego, ten lagoas: non hai tal nave *Venadita*, non hai estaleiros en Basora, non hai nada, en fin, non hai nin sequera o mar. Pois é un pouco a preparación deste grande desengano final da vida que parece resumir tódalas vidas e que eu creo que dun xeito ou doutro, nun intre dado da súa existencia, todo home ten este momento no que cre que nada foi verdade e que o que el viviu foron momentos de soños e quixo salvarse por medio deles e ó final pois non hai nada.[851]

El frustrado encuentro entre la embarcación y el marino es una metáfora de la imposibilidad humana de hallar el centro. Las palabras del poeta han fracasado en su intento de infundir vida a la materia, a la nave. Para el marino, la transfiguración de la realidad es una ilusión, un simulacro, un espejismo. Su representación del mundo,

[851] R. Nicolás Rodríguez (ed.). *Entrevistas…*, *op. cit.*, pp. 128-129.

conforme al deseo de volver a las islas, es parcial y exagerada. La armonía de lo subjetivo y lo objetivo, del sueño y de la naturaleza dura sólo un instante. El final de la obra está salpicado de una trágica ironía: a la alegría y grandiosidad de la creación artística sigue el nefasto reconocimiento de la derrota, de la nadería, de la finitud y de la transitoriedad del artefacto del genio frente a la obra divina. Para el filósofo Karl Solger, esta ironía "constituye la esencia del arte, su íntimo significado".[852]

En mi opinión, la filosofía de Álvaro Cunqueiro muestra un escepticismo mayor respecto de los románticos. El gallego habla del gran desengaño final que conduce al protagonista a la destrucción. Sinbad asume sobre sí mismo todo el peso de la desdichada libertad humana que, por sus voliciones, se alejó del Todo. Pero mientras el héroe romántico se yergue como un titán sobre las cenizas de su sueño, el piloto sucumbe a la desilusión. Los poetas alemanes vuelven a refugiarse en el subconsciente y niegan la historia; por el contrario, nuestro autor duda del sueño y de la Edad Dorada. Al final de la existencia, todo hombre por un momento sufre el desencanto; piensa que su vida y sus obras fueron una ilusión, sin valor, ni consistencia. Sinbad creía salvarse por medio de sus deseos, de sus palabras y de sus acciones, pero lo único que siente es la caída porque no hay nada, ni siquiera la mar. Numerosos fragmentos del texto muestran la duda cunqueiriana. El marino pregunta a Alá si entrará en el Paraíso con sus sueños o si, por el contrario, se quedará en el umbral de la fuente de la vida con la boca y la alforja vacías. Según nuestro autor, beber de los sueños y de la *trabe de ouro* es un deber del hombre, porque le otorga la libertad suprema, la fuerza, el triunfo y la gloria, liberándolo del miedo y

[852] R. Wellek. *Historia de la crítica moderna…*, *op. cit.*, p. 336.

de la tristeza. Con todo, en el día de mañana sólo prima el vencimiento, la miseria, la confusión y la incertidumbre:

> Hoy triunfo, oro y gloria,
> Mañana derrota, miseria y confusión.
> ¡Bebe, pues no sabes de dónde vienes ni a qué!
> ¡Bebe, pues no sabes a dónde vas, ni a qué! (SIN, 114).[853]

> Temblaba como una vara verde. ¿Qué dice el Libro, señor Alá, profeta Mahoma, de los sueños que se escurren cada día del corazón del hombre? ¿Entraremos en el Paraíso con nuestros sueños? ¿Para que se nos dan si no son vida? ¿No podremos siquiera dormir en el Paraíso, vacíos, la alforja vacía, la boca vacía? (SIN, 124).

Por ende, debemos de cerrar el comentario de los sueños de Sinbad con la muerte simbólica del que fue piloto mayor del Califa de Bagdad:

> Y Sinbad cayó. Cayó al suelo. Ahora sí que le estallara de verdad la cabeza. Le estallara por la parte más débil: por los ojos, por las rendijas que año tras año le fueran abriendo en los ojos los resplandores del mar (SIN, 125).

> Sinbad se olvidó de las voces y de los nombres de los pilotos amigos suyos, y para él todos son forasteros que vienen a hacerle una visita. Se habla del mar delante de él por ver cómo va de memoria y si vuelve del paralís que debió tener en la cabeza, y Sinbad no dice nada (SIN, 127).

La perdida de la memoria y la vista del piloto serían símbolos de la caída del ser humano. Sinbad olvida Fábula, el instrumento mágico para conformar el mundo en imagen de su sueño: ya no cabe la esperanza de la Edad de Oro de la Poesía. El marino reconoce la imposibilidad de restablecer la unidad suprimida del Yo (Yo idealizante + Yo intuyente) y de encontrar el lenguaje sagrado de los dioses, de la

[853] En cursiva en el texto original.

primera presencia de las cosas. La fusión entre su individualidad y el mundo exterior es inasible; su incapacidad de reintegrarse de forma sensible en el Uno y, por consiguiente, de transformarse en otro provoca el vacío de los recuerdos. Todos los nombres y los arquetipos de la humanidad han desaparecido por completo de su mente. Del mismo modo, la amnesia provoca la ceguera del protagonista. Cuando Sinbad deja de escuchar las voces misteriosas del inconsciente, las palabras ungidas, la vista ya no le sirve. Los ojos del marino desarrollaban una parte importantísima en la creación de sus mundos fantásticos, representándolos plásticamente. Los significados estaban estrechamente enlazados con la pintura del cuadro y mediante esta se iluminaban zonas desconocidas de la realidad, valores aún sin descubrir.

En síntesis, hay que convenir con Mariano López López que el error de Sinbad "fue creer que la imaginación le podía retrotraer a los tiempos pasados en los que pilotaba por los mares. De golpe se le representó la inmensa distancia entre el ayer y el hoy. No pudo resistir el choque. Esa nave que no le esperó era la misma que había conducido de joven. El Sinbad gordo y viejo sólo podía navegar en las naos de sus fábulas".[854] El paralelismo que con mucho acierto López López establece entre el piloto joven y el piloto viejo me permite clausurar este comentario recordando la perfecta simetría entre *Las mocedades de Ulises* y *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*. El mozo Ulises es un héroe pletórico y sus navegaciones le conducen al Centro, que coincide con el hallazgo de su propia identidad en el mundo gracias a los auxiliares de la palabra mágica, de la amistad y del amor. Sinbad representa la otra cara del ser humano, la que se

[854] M. López López. "Análisis formal y temático de la obra de Álvaro Cunqueiro". *El mito en cinco escritores de posguerra*. Madrid: Verbum, 1992, p. 321.

está desvaneciendo y que se sosiega en la memoria del pasado para defenderse de la vejez, de la soledad y de la muerte.

4.5.8.1. Influencias barrocas en el contrapunto realidad-sueño

4.5.8.1.1. *Cuando el viejo Sinbad* frente a *Don Quijote*

Según Jacinto Rivera de Rosales, "el Siglo de Oro de la literatura española ofrece abundante material a la reflexión filosófica, desde sus místicos y el *Quijote*, hasta Quevedo o Gracián. En ese aspecto, Calderón es el que sobresale cuando nos acercamos al teatro".[855] Los sentimientos de fragilidad y transitoriedad de la vida están muy presentes en la sensibilidad barroca; su arte se deleita en la representación de los contrarios, de las contradicciones, de las paradojas del mundo. La dicotomía realidad-sueño tiene en esta época dos ejemplos como Miguel de Cervantes (1547-1616) y Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). *Don Quijote de la Mancha* (1605; 1615) y, sobre todo, *La vida es sueño* (1635) atrajeron el interés de los románticos alemanes y de nuestro autor.

La tradición áurea es una de las fuentes literarias de Álvaro Cunqueiro. En primer lugar, Sinbad es un homenaje a Don Quijote; Xoán González Millán lo define como su alter ego: "De todos los héroes de Cunqueiro, Simbad es el que se mueve ya desde el principio impelido por una imaginación

[855] J. Rivera de Rosales. *Sueño y realidad.* Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1998, p. 3.

imposible, que lo convierte en un alter ego del héroe de Cervantes".[856]

A la par que Don Quijote, Sinbad es un hombre imaginativo, maduro y nostálgico, que no se quiere someter al paso del tiempo y al olvido. El marino es un inconformista: rechaza el rol pasivo impuesto por la sociedad a los hombres de su edad; de ahí que, como Alonso Quijano, "ni desea ni se conforma haciendo el papel que los demás aceptan, sino que impone una nueva realidad con la que se identifica, aunque para ello tenga que pagar sus consecuencias".[857] Entonces, mediante la palabra mágico-poética, Sinbad y don Quijote infunden vida a la ficción que se contrapone a la realidad. Sinbad parte del recuerdo de sus experiencias pasadas como primer piloto del Califa de Bagdad y se acerca a lo exterior; mientras el hidalgo manchego intenta convertirse en un personaje literario, un Palmerín de Inglaterra o un Amadís de Gaula (*Q*, I-i, 29), y retrotrae el mundo en que vive a la época de la caballería andante. Los personajes confían en su capacidad creadora, cuyo pivote son, naturalmente, la imaginación y el deseo, porque, como ya sabemos, para ellos lo real es una proyección del sueño.

En la mente de Sinbad y Don Quijote, el cumplimiento de este sueño coincide con el reconocimiento público, con esculpir para siempre su nombre en el panteón de los famosos. De nuevo es González Millán quien nos viene en ayuda al confirmar que "los mecanismos de proyección literaria del héroe de Cunqueiro siguen unos parámetros muy semejantes a los que configuran la imagen literaria de don

---

[856] X. González Millán. "Á. Cunqueiro y Cervantes: juegos de erudición", *op. cit.*, p. 134.
[857] Á. Encinar. "Don Quijote: una dialéctica entre la locura y la cordura". *Anthropos* Extra 17 (1989), p. 238.

Quijote, impelidos ambos por la necesidad de un reconocimiento público".[858]

El marino está obsesionado con su nombre y con volver a la gloria de sus viajes pasados: "Sinbad le anunció quién era él, y quedó algo cortado cuando el otro le respondió que nunca oyera hablar de aquella señoría" (SIN, 37); "con quien quería apalabrarse era con Sinbad, si lo había, y por eso preguntaba si vivía el verdadero Sinbad el Marino, que no fuera a haber otro, a lo mejor un sobrino heredado o un camarero que usase su nombre célebre" (SIN, 65), y, por último, "pensando si tendría en Basora algún conocido, o en ir al caid, que quizá tuviese memoria leída u oída de él" (SIN, 121-122).[859] Don Quijote persigue aún con mayor ahínco que Sinbad una reputación duradera y el ser personaje de los libros de caballería: "deshaciendo todo género de agravio y poniéndose en ocasiones y peligros donde, cobrase eterno nombre y fama" (*Q*, I-i, 30-31); y "¿quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a la luz la verdadera historia de mis famosos hechos"(*Q*, I-ii, 35).[860]

Sinbad y don Quijote precisan representar un papel frente a los demás y, por eso, son conscientes de la necesidad de defenderse contra posibles ataques de la realidad que podrían mermar sus creaciones. Los protagonistas se aferran a su imaginación: Sinbad parece muy convencido de la existencia de su nave Venadita, pero reconoce también la debilidad de su creación, pues, como

---

[858] X. González Millán. "Á. Cunqueiro y Cervantes: juegos de erudición", *op. cit.*, p. 134.

[859] "Dijo quién era, y por como levantaron todos las cabezas y miraron para él se complació en ver que era conocido su nombre" (SIN, 114). "Tú eres muy joven y de tierra adentro para que mi nombre famoso te diga algo" (SIN, 119).

[860] Cf. con las opiniones de Gonzalo Torrente Ballester: "A lo que don Quijote aspira (lo que tiene por supremo bien apetecido, y claramente lo dice), es a ser 'personaje de un libro'. […] Y adviértase que, desde la primera línea de la novela, ya 'lo es', ya ha alcanzado su bien y su gloria". En G. Torrente Ballester. *El Quijote como juego y otros ensayos críticos*. Barcelona: Destino, 1984, pp. 69-70.

hemos visto, llora y todas las fantasías entorno a la viuda Alba resultan ser simples juegos en los que Sinbad crea una historia inventada a partir de un detalle, por ejemplo, las nupcias con la viuda Alba y la tarta de boda; aunque la relación entre los dos no pase de una charla y de una fugaz caricia (SIN, 35).

Por el contrario, don Quijote se muestra más tenaz en la realización de "hacerse otro". Como nos dice Ángeles Encinar, "Don Quijote tiene que creer en Dulcinea para creer en sí mismo";[861] sin embargo, esta no existe, porque el caballero de la Triste Figura está entregado alma y cuerpo al retrato de una típica dama del amor cortés que, en realidad, jamás ha encontrado ["¿No te he dicho mil veces que en todos los días de mi vida no he visto a la par sin par Dulcinea, ni jamás atravesé los umbrales de su palacio, y que sólo estoy enamorado de oídas y de la gran fama que tiene de hermosa y discreta?" (*Q*, II-ix, 611)].

Por otro lado, su identidad ficticia se forja también sobre "el sentimiento de misión divina o vocación al que su vida se amolda ahora".[862] Don Quijote cree en la resurrección de la *ordo* de la caballería andante y con esto ese conflicto de personalidad, parejo al del piloto de Bagdad, entre el querer ser y el poder ser se achica. En efecto, a diferencia de Sinbad, Don Quijote evita cuidadosamente poner en riesgo su sueño y esto lo ha aprendido desde el comienzo de su "locura". Encinar nos advierte que "un pequeño incidente, como es la prueba de su espada, le hace consciente desde el principio de esta necesidad. Desde ese momento D. Quijote nunca más creerá en la realidad y evitará poner a prueba sus creencias cuando

[861] Á. Encinar. "Don Quijote: una dialéctica entre la locura y la cordura", *op. cit.*, p. 236.
[862] Ibíd., p. 237.

sospeche el más ligero peligro de ser desmentidas por los hechos".[863]

Además de creer firmemente en el juego o, por lo menos, intentarlo, para que este surta todos sus efectos es necesario que los demás caigan en la trampa. Naturalmente los primeros por convencer son los criados, Sari y Sancho, en los cuales los amos hallan un contrapeso que les tira del faldellín para recordarles la realidad inmediata. Al principio, el escudero y el segundo en la mar no creen en las ensoñaciones de sus señores. En *Cuando el viejo Sinbad*,

> -¡Sari, escúchame, hombre! ¡Te lo pido por favor!
> -¡No hay Cotovías, Sinbad!
> Sari se volvía para Sinbad, riendo.
> -¡No hay nada! ¡No hay nada! -gritaba. (SIN, 11)

En *Don Quijote*, Sancho Panza, a pesar de las promesas del caballero manchego de conquistar una isla y de hacerle gobernador de esta, es consciente, en todo momento, de los sinsentidos de Don Quijote y de su interpretación equivocada de las cosas y de los hechos. Sin embargo, a la postre, el deseo hace mella en los criados, y así como Sari necesita confiar en Sinbad para compartir con él la experiencia maravillosa de la navegación Sancho precisa creer en su amo para ser el regidor de la isla. De nuevo me apoyo en las palabras de Encinar para aclarar que Sancho "necesita encontrar argumentos para aceptar que su maestro no está loco, convencerse de ello y justificar así la permanencia al lado de ese hombre que le proporcionará la ínsula deseada".[864] Pues bien, contra toda evidencia y con la ayuda verbal de los encantadores, los amos consiguen involucrar gustosamente a sus servidores en la ficción. En la versión del gallego, Sinbad y Sari juegan en casa a

[863] Á. Encinar. "Don Quijote: una dialéctica entre la locura y la cordura", *op. cit.*, p. 236.
[864] Ibíd., p. 236.

navegar en alta mar. El capitán echa unas gotas de agua en la cara de su segundo y el mozo se cree haber llegado a Borneo (SIN, 79). En la segunda parte de la obra maestra cervantina, Sancho Panza entiende el juego de Don Quijote habiendo aprendido él mismo a transfigurar la realidad. Un ejemplo es cuando el mozo de escuadra se hinca de rodillas frente a tres humildes labradoras y pronuncia todo tipo de alabanzas poéticas, desconocidas en su lenguaje prosaico y burdo de la primera parte (*Q*, II-x, 618-620).

Al final, el juego de Sinbad y Don Quijote resulta un poderoso acicate para todos los que les rodean: cuando los protagonistas sienten el cansancio del ocaso de la vida y tiran la toalla, los demás quisieran seguir soñando. Sinbad y Don Quijote admiten la vanidad de la ficción y mueren desengañados y desilusionados; mientras Sari y Sancho se han convertido en portadores del sueño y de su libertad. El criado del marino no presiente su derrota, porque se va con los mercaderes y nunca más vuelve del Farfistán (SIN, 161); de esta manera, Sinbad entrega sus esperanzas al mozo que, a diferencia del viejo soñador, puede navegar por el Mar Mayor y seguir creyendo en sus deseos:

> El piloto le dio consejos a Sari, quien volvió a la obediencia muy humilde, porque veía que las mentiras se hacían verdad, y que había armador y que habría nave y trato (SIN, 116).

En el lecho de muerte, Don Quijote de la Mancha reniega de su nombre y de su significado caballeresco para volver a ser el cuerdo hidalgo Alonso Quijano el Bueno. Este acto extremo implica el derrumbamiento de su identidad ficticia, que correspondía al Centro. Ahora la única salida es la muerte, pero antes deja su legado a Sancho:

> Mire no sea perezoso, sino levántese de esa cama, y vámonos al campo vestidos de pastores, como tenemos concertado. Si es que se muere de pesar de verse vencido, écheme a mí la culpa […] cuanto más que vuestra merced habrá visto en sus libros de caballería ser cosa ordinaria derribarse unos caballeros a otros y el que es vencido hoy será vencedor mañana (*Q*, II-lxxiv, 1102-1103).

4.5.8.1.2. Cunqueiro y Calderón

La obra cumbre del teatro barroco sobre la confusión entre sueño y realidad es *La vida es sueño*.[865] El simbolismo cunqueiriano, además de la influencia del idealismo romántico, tiene raíces en la tradición española y en la profunda reflexión ontológica de Calderón de la Barca. *La vida es sueño* presenta al príncipe Segismundo desposeído del trono de Polonia a causa de la lectura de los astros, que vaticinan al rey Basilio el sangriento e impío reinado de su descendencia. El padre priva al futuro heredero de la corona y de la educación real, encarcelándolo en una torre con la única compañía del criado Clotando. Segismundo confirma el mensaje de las estrellas cuando, narcotizado y traído a palacio, se le revela su condición de príncipe usurpado. El heredero muestra toda la furia y descontrol de sus pasiones, tirando a un criado por la ventana e intentado forzar a Rosaura. Comprobados sus violentos sentimientos, el rey lo vuelve a encerrar en la torre; no obstante, la noticia ha llegado a los oídos del vulgo, que se reúne alrededor del futuro gobernante, y tras una feroz batalla Segismundo derrota a Basilio. Finalmente, padre e hijo se piden perdón

[865] Mi comentario de *La vida es sueño* se basa en la lectura de la obra cumbre de Calderón y en E. Moreno Castillo. *Sobre el sentido de La vida es sueño*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004 y J. Rivera de Rosales. *Sueño y Realidad*, *op. cit.*

reconociendo sus errores, y la paz vuelve a reinar sobre Polonia.

El pensamiento metafísico de Calderón se fragua principalmente alrededor de tres momentos: Segismundo encerrado en la torre, su estancia a palacio y el regreso a la cárcel. En primer lugar, Segismundo se pregunta cuál es el delito que le ha provocado ser un vivo cadáver sepultado y lo hace coincidir con el nacimiento: "Aunque si nací, ya entiendo/qué delito he cometido:/[…] pues el delito mayor/del hombre es haber nacido" (*La vida es sueño*, 106-107; 111-112).[866]

La libertad del hombre en consecuencia de su venida al mundo es una pura ilusión. En realidad, el ser se encuentra preso de sí mismo, de su yo superficial. Las pasiones y deseos le cautivan recordándole constantemente su carencia y su finitud, y además le conducen a la tristeza, al desengaño y al sufrimiento. En el palacio, Segismundo experimenta la libertad y la sumisión a sus impulsos; de vuelta a la torre – símbolos de sus cadenas interiores- afirma: "Yo no estoy muy engañado;/ porque si ha sido soñado, lo que vi palpable y cierto,/ lo que veo será incierto;/ y no es mucho que rendido,/ pues veo estando dormido,/ que sueñe estando despierto" (Ibíd., 2001-2107).

En la corte, para resolver la contradicción entre el sueño y la vigilia, el príncipe recurre a la autoconciencia y a los sentidos. Una vez en la prisión, su confusión es patente y desemboca en la absoluta ignorancia; perdida la fe en la sensibilidad, no encuentra manera de distinguir cuándo estaba dormido y cuándo despierto. Al tomar conciencia de las ilusiones y de las alucinaciones de su Yo deseante, las certezas de Segismundo sobre la realidad se esfuman como en un sueño. El príncipe se encuentra frente a

[866] Empleo la edición de Ciriaco Morón Arroyo. P. Calderón de la Barca. *La vida es sueño*. Madrid: Cátedra, 2004.

la inanidad de lo real, y a la nada no puede contraponer ninguna certidumbre. La única solución consiste en seguir soñando y en obrar bien. Pues los hombres se encuentran soñando sin saberlo el sueño universal hasta despertar a la muerte: "¿Qué es la vida? Un frenesí./ ¿Qué es la vida? Una ilusión,/ una sombra, una ficción,/ y el mayor bien es pequeño;/ que toda la vida es sueño,/ y los sueños sueños son" (Ibíd., 2182-2187).

Cunqueiro comparte con Calderón una visión frágil y escéptica de los deseos del ser. El gallego entiende el desengaño metódico y la frustración de las proyecciones del yo sobre la realidad. El sueño es un morir por la continua privación del hombre de ser plenitud y permanencia. La única actitud posible de los protagonistas es resignarse ante la nada.

Para concluir, me parece interesante aportar una última comparación entre Sinbad y Segismundo, puesto que ambos renuncian al amor físico por un Eros ideal. El heredero ve en Rosaura la única certeza de sentirse firme en la inconsistencia de lo real. Sin embargo, la posesión de la amada coincidiría con el regreso a la prisión del yo deseante y de sus pasiones; Segismundo volvería a cerrarse sobre sí mismo. La otredad implica su desposesión; sólo de esta manera el príncipe puede responder a la petición de auxilio de su amada. El erotismo del corazón conlleva la pérdida material de la pareja: Rosaura termina casándose con Astolfo y Doña Alba contrae matrimonio con Arfe el Mozo (SIN, 151).

4.6. *UN HOMBRE QUE SE PARECÍA A ORESTES*

4.6.1. La *Orestiada* de Esquilo y el *Orestes* de Cunqueiro

En 1969, *Un hombre que se parecía a Orestes*, quinta novela de Álvaro Cunqueiro, escrita directamente en lengua castellana, es galardonada con el Premio Eugenio Nadal. La obra es una libre recreación de la *Orestiada* (458 a. d. C.) de Esquilo (542 a. d. C.-456 a. d. C.). La tragedia griega es una trilogía: *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*.

En *Agamenón*, el rey atrida regresa victorioso de la guerra de Troya. Sin embargo, en Argos, Clitemnestra y su amante Egisto planean el regicidio. Agamenón lleva sobre sí la culpa de Atreo y la muerte de su hija Ifigenia, sacrificada a la diosa Artemis para obtener protección y la victoria contra Príamo. Finalmente, se cumplen las profecías y el rey es asesinado a manos de su esposa.

En *Las Coéforas*, tras años de exilio, Orestes regresa a Argos para encontrarse sobre la tumba paterna con su hermana Electra. El oráculo de Loxias, el sobrenombre de Apolo en Delfos, empuja Orestes al matricidio. Este se presenta en palacio como extranjero y atraviesa con su espada vengativa a Egisto y a Clitemnestra.

En *Las Euménides*, Orestes, tras cumplir los actos de purificación en el templo de Apolo, se somete al juicio del tribunal de Atenas y, gracias a la intervención de la hija de Zeus, Atenea, recibe el perdón y la vida.

Pues desde el principio, *Un hombre que se parecía a Orestes* establece un diálogo con el mito del vengador por excelencia, a través del título y del silogismo del epígrafe:

> *-Ha llegado un hombre que se parece a Orestes.*
> *-A Orestes sólo se parece Orestes.*
> *-Luego, ha llegado Orestes.*
> Esquilo: *La Orestiada* (OR, 7).[867]

La obra, que se compone de seis secciones (Primera parte; Segunda parte; Tercera parte; Cuarta parte; Seis retratos e Índice onomástico),[868] tiene el sello de una narración posmoderna. El autor somete el arquetipo griego a las tiranías del tiempo cronológico, en el que los protagonistas clásicos envejecen irremediablemente. En Micenas, los adúlteros siguen esperando la llegada de Orestes. El crimen, el asesinato de Agamenón a mano del amante, se ha cumplido hace muchos años; sin embargo, el hijo todavía no ha puesto fin a la tragedia. Egisto y Clitemnestra hubieran vivido una vida holgada a no ser por el "asunto Orestes". Por el contrario, los reyes han desgastado su existencia en el miedo y todas las rentas del estado en pagar espías, adivinos y escuchas. Muchos transeúntes, que se parecían al infante vengador, han perecido por esa causa; mientras tanto, Ifigenia, encerrada en una torre del palacio, se ha mantenido en la edad de los dieciséis años, a la espera del hermano. En la adaptación moderna, Cunqueiro brinda mayor protagonismo al personaje

---

[867] La cita no proviene de la *Orestiada*. Sergio Vergara Alarcón desvela que "el epígrafe corresponde a una versión modificada de un texto de Aristóteles, quien al definir la cuarta forma de agnición dice: es la que procede de un silogismo como en las *Coéforas*: ha llegado alguien parecido a mí; pero nadie es parecido a mí sino Orestes, luego ha llegado éste. *Poética de Aristóteles.* Ed. Trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid: Ed. Gredos, 1974, p. 164". En S. Vergara Alarcón. "El proceso de aplazamiento como transformación de lo trágico en *Un hombre que se parecía a Orestes*, de Álvaro Cunqueiro". *Acta Literaria* 12 (1987), p. 61, [en nota].

[868] En el original cunqueiriano, el apéndice aparece en mayúscula.

de Ifigenia, que, recordemos, en la narración griega está muerto. Además, otro elemento intertextual que aquí me interesa destacar es el cautiverio de la hija menor de Agamenón y Clitemnestra en una torre, una evocación de los mitos de Dánae y de la leyenda de Santa Bárbara. Al igual que Ifigenia, las figuras femeninas de Dánae y Santa Bárbara están encarceladas en una torre, respectivamente, por el vaticinio según el cual el futuro hijo de Dánae matará a su padre, al rey de Argos, Acrisio, y por convencer a la santa, virgen y mártir, a tener relaciones ilícitas con su padre, el rey sátrapa, Dióscoro.[869] En los ejemplos recién citados, la reclusión se debe a la voluntad paterna y, en la versión cunqueiriana, quien decide sobre la vida de Ifigenia y también sobre la de Orestes es Electra. En efecto, el Orestes moderno, en lugar de vengarse como quiere su hermana mayor, se demora por los caminos, sin decidirse. Cunqueiro nos cuenta que al hijo del rey asesinado le hubiera gustado experimentar otras vidas y aventuras, sin estar sujeto a las órdenes de Electra y al fatal destino de la tragedia. A la postre, tras cincuenta años de ausencia de Micenas, el infante regresa a su ciudad donde todo ha sido devorado por el paso del tiempo. Orestes no ha sido protagonista del gran momento de su vida, esperado por los dioses, por el pueblo y por la familia regia. Egisto, Clitemnestra e Ifigenia han muerto y Orestes sólo puede ser una sombra perdida por los caminos.

[869] *Vid.* Á. Gómez Moreno. *Claves hagiográficas…*, *op. cit.*, pp. 160-161.

4.6.2. *Un hombre que se parecía a Orestes*: un ejemplo de ironía nihilista

> ¡Y nada digamos del yo! Se ha convertido en una fábula, en una ficción, en un juego de palabras (Friedrich Nietzsche).[870]

En el apartado anterior he puesto en evidencia las diferencias de contenido entre el mito clásico y la revitalización moderna de Cunqueiro que, como hemos visto, no pretende ser un derrocamiento bufonesco de la *Orestiada*. Por supuesto, Cunqueiro no renuncia al ludismo en el tratamiento de los personajes y de algunas situaciones donde, dicho con las palabras de Ana María Dotras, "las grandes hazanas de los héroes protagonistas de los mitos se ven sustituidas, debido a la inversión irónica, por minucias, incidentes sin importancia, e incluso, antiheroicos".[871] El proceso realista de aproximación del mito, que se somete al principio de caducidad y de imperfección humana, constituye una de las estructuras actanciales de las novelas cunqueirianas; con todo, ya he comentado, en especial, en *Las mocedades de Ulises* y en *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas* que en la comicidad del gallego se enquista una nota trágica: los mitos se acrisolan en el concepto de antiheroísmo del siglo XX, en el cual "las nuevas técnicas narrativas, el afán de experimentación y un mundo ambiguo y problemático han ido oscureciendo la figura del héroe hasta llegar, en algunos casos, a su total desaparición".[872] En el ejemplo de *Las mocedades*, Ulises se tiñe de un sentimiento heroico menos triunfante y más chico y, en *Cuando el viejo Sinbad*, Sinbad

---

[870] F. Nietsche. *Crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Alianza, 1975, p. 64.
[871] A. M. Dotras. "*Un hombre que se parecía a Orestes*, parodia moderna del mito helénico". VV. AA. *Actas do segundo congreso de estudios galegos*. Vigo: Galaxia, 1990, p. 352.
[872] Á. Encinar. *La desaparición del héroe*. [Tesis doctoral]. Ann Arbor (Michigan): University Microfilms International, 1988, p. 1.

es un Don Quijote deteriorado y desilusionado; sin embargo es con *Un hombre que se parecía a Orestes* que el acatamiento de los personajes de la ironía del destino llega a sus máximas consecuencias: paradójicamente no es la pérdida de la vista de Sinbad la peor consecuencia del derrumbe de los sueños, sino la falta de identidad de Orestes. El piloto de Bagdad sabe quien es y lo que desea, su muerte simbólica es el efecto de la incapacidad de brindar una forma artística a la realidad. Al contrario de Orestes, Sinbad fracasa, pero lo intenta; mientras que el hijo de Agamenón se mantiene en la inanidad siendo "el héroe que no quiere ser, ya que no tiene voluntad para ser él mismo ni desea su trágico destino".[873]

Además de la carencia de los ideales épicos, Orestes padece la relativización de lo real: el vengador no otorga sentido a su existencia ni dentro del mito clásico ni fuera de él. A Orestes le asecha la duda y el absurdo de su existencia en un mundo que, a su vez, parece disgregarse e ir a la deriva. En *Un hombre que se parecía a Orestes*, esta visión pesimista del hombre y de lo real atiende a uno de sus momentos de mayor relieve en la discontinuidad irónica del lenguaje. Acudiendo a las obras de los Siglos de Oro y al recurso del teatro dentro del teatro, Álvaro Cunqueiro plantea el problema de la escisión entre el lenguaje y la realidad. La no coincidencia entre palabra y cosa es harto conocida; aquí, su signo negativo, de marras, se manifiesta en el proceso de teatralización de la novela, que saca a colación la esencia metadiscursiva y metaficticva del relato, gracias a los juegos de perspectivas del espectáculo áureo. En el *Orestes* veremos la intertextualidad con las obras cimeras de Miguel de Cervantes y de Pedro Calderón de la Barca en un intento de

[873] A. M. Dotras. "*Un hombre que se parecía a Orestes*, parodia moderna del mito helénico", *op. cit.*, p. 354.

mirar con lupa, aunque en ocasiones pueda resultar fragmentario, la modalidad elegida por el autor para enseñarnos el taller del escritor a guisa de *mise en abyme* del teatro entre bastidores. Para esto no viene en ayuda Ninfa Criado Martínez que señala la novela del *Orestes* como un producto elaborado a partir del teatro áureo: "Las alusiones a títulos y autores barrocos que salpican los relatos vuelven a ser evidencia del alto grado de conciencia literaria de Cunqueiro, y de su filiación imaginativa con el teatro".[874]

La ironía del lenguaje, que cuanto más pretende ser una copia de la realidad menos lo consigue, es uno de los estandartes de la poética cunqueiriana, como ya llevo repitiendo desde el principio de esta Disertación. Con la exhibición de la permanente parábasis del lenguaje, que Cunqueiro aprende de los Siglos de Oro, del Romanticismo alemán y de los movimientos de las Vanguardias, el autor se convierte en un pionero de la autorreferencialidad de corte postmoderno y en un precursor de la novela autorreferencial española de los años setenta y ochenta, como paso a demostrar en el siguiente apartado. La consciencia de la inestabilidad de la palabra frente a la multiplicidad y complejidad de lo real, cuya *différance* muy bien condensa Paul de Man en su famosísimo ensayo "Retórica de la temporalidad" (1969),[875] en *Un hombre que se parecía a Orestes* conlleva también la sombra del pensamiento filosófico del Barroco. La disparidad entre esencia y apariencia salpica toda la obra, donde la acción se ve suplantada, en muchas ocasiones, por la introspección psicológica de unas figuras míticas como la de Egisto y de Orestes, que no se reconocen a sí mismos. El drama estriba en la falta de anagnórisis del yo con el yo, ya sea por la

[874] N. Criado Martínez. *Álvaro Cunqueiro*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004, p. 192.
[875] Cf. pp. 101-105.

máscara de la tragedia o por el condicionamiento social, o bien debido a la voluntad del autor, que impone a sus criaturas el destino por él elegido. Esto puede verse en ejemplos, que comentaré a lo largo de este capítulo puesto que Cunqueiro denota su influjo (los seis personajes pirandellianos o Victor Goti). En el caso de *Un hombre que se parecía a Orestes* es preciso concluir que tanto el usurpador como el vengador representan la mistificación del ser, la antiheroicidad y la ironía nihilista, puesto que sucumben a fuerzas centrípetas exteriores que le convierten en signos negativos, en vilo entre el *modo mimético bajo* y el *modo irónico*.[876] A pesar de esta visión muy pesimista y desengañada, también veremos de qué manera Cunqueiro abre una brecha esperanzadora en el único personaje que no pertenece a la Antigüedad y que es doña Inés, proveniente de la novela homónima de *Azorín*. Las constricciones del "gran relato" de la tragedia no avasallan al carácter femenino; es más, la dama reconociéndose ente lingüístico se eleva como prototipo "positivo" de la discontinuidad irónica del hombre moderno, que no se rinde como Orestes o Egisto, sino que hace alarde de su condición de ser ficiticio e intepreta lo mejor que puede su papel soñado por él mismo y por el Autor Supremo.

[876] Véase la clasificación de Northop Frye, pp. 87-88.
El abanico de héroes deteriorizados o aniquilados del siglo XX es muy amplio. Para ampliar su visión narrativa remito a la Tesis doctoral de Encinar. La crítica nos recuerda que "al encontranos con un hombre normal que posee características similares a las nuestras, abatido y frustrado por la multitud de problemas que presenta la vida diaria y a los que en muchas ocasiones es incapaz de hacer frente, vemos a una persona con una calidad y experiencia semejantes a la nuestra a quien podemos calificar de héroe. Este tipo de protagonista –no héroe- es el que domina en la novela actual". En Á. Encinar. *La desaparición del héroe*, *op. cit.*, p. 22.

4.6.3. Álvaro Cunqueiro, precursor de la novela autorreferencial española de los años 70 y 80. La literatura como regresión infinita. El papel del lector en el texto

> (1)Fiction must acknowledge its fictitiousness and metaphoric invalidity or (2) choose to ignore the question or deny its relevance or (3) establish some other acceptable relation between itself, its author, its reader (John Barth).[877]

Hacia los años 70, la narrativa española pone rumbo al experimentalismo metadiegético; sobre las obras de esta década y de las siguientes se proyecta la larga sombra del ensimismamiento. Como ya he afirmado apoyándome en las reflexiones del hispanista Robert Spires,[878] Álvaro Cunqueiro anticipa, aunque sin influir en ella directamente, la tendencia postmoderna de la condición fictiva de la novela española de los años 70 y 80, que se afana por girar dentro de su propia órbita y mostrar sus mecanismos autorreferenciales. La ironía de *Un hombre que se parecía a Orestes* se enfrenta a la mayoría de los escritores de los años 50 y 60, coevos de Cunqueiro, que pretenden brindar una correspondencia exacta entre la escritura y la realidad. Ya conocemos abundantemente las opiniones negativas del gallego sobre la novela social; con todo, permitánme aquí transcribir unas declaraciones del autor quien dibujan el contexto previo a la publicación de *Orestes*: "De toda a novela social española dos anos cincuenta non queda nada e, ademais, é intercambiable, pódese empezar un libro de calquera escritor e continuar coas páxinas de outro. Eso non ten ningún sentido".[879] En *Un hombre que se parecía a Orestes*, el guiño paródico a la novela realista se basa, por un lado, en la noción

[877] Cito de L. Hutcheon. *Narcissistic Narrative*, *op. cit.*, p. 48.
[878] Véase pp. 163-164.
[879] R. Nicolás Rodríguez (ed.). *Entrevistas…*, *op. cit.*, p. 119.

barthiana de la literatura como regresión infinita, que implica el engullimiento del autor por parte de la escritura;[880] por otro, en el rol en el que el lector implícito incurre a la hora de leer un texto, en especial, un texto con pretensiones irónicas.[881]

Puestos a calar hondo en *Un hombre que se parecía a Orestes* nos damos cuenta de que el autor no es la fuente original de la obra, no es ninguna autoridad primera; en efecto, la narración remite continuamente a la letra escrita, tanto del género narrativo como del dramático. Pues la filiación del relato cunqueiriano al canon literario se manifiesta de diferentes maneras. Una de ellas es la indicación genérica a un texto ya escrito o por escribir, cuya autoría está atribuida a un personaje diegético o a un anónimo extradiegético. Por ejemplo, "Eusebio […] hojeaba la libreta" (OR, 24), "alguien inventó (OR, 24), "salía en los textos" (OR, 24), "llevar a tablas" (OR, 53), "escribía en secreto" (OR, 53), "el texto estaba así en borrador" (OR, 53), "los informes acerca del caballero […] en letras de Iturzaeta" (OR, 68), etc. Por si fuera poco, Cunqueiro salpica la obra de otras tantas referencias al código artístico, con términos como fábula, retablo, relieve, opera, comedia, tragedia, escena, acto, aparte, página, título, prólogo, diálogo, frase, palabra, literatura, lección, etc.

Otras referencias intertextuales con carácter metaficitivo corresponden a las menciones explicitas a obras, autores y tradiciones literarias como la ya citada *Orestiada* o la esópica, los autos sacramentales, el *Caballero de Olmedo*, *Doña Inés*, Ateneo y Pausanias… Según Sergio Vergara Alarcón con esto "se evidencia la remisión a

[880] Se trata del artículo de Roland Barthes "La mort de l'auteur", p. 118.
[881] Para esto véase el comentario a *La poética estructuralista* de Jonathan Culler, pp. 106-108.

la *Orestiada*, a la *Ilíada*, a la *Odisea*, también a *Don Juan Tenorio*, al *Caballero de Olmedo*, a *Doña Inés*, de *Azorín*, evocaciones que acotan el marco de realidad del relato y que sustentan la historia de Orestes dentro de los cánones constituidos por objetos artísticos literarios preexistentes."[882]

Por último, la metaficción de *Orestes* se traduce en la autocita del autor a sí mismo y a su propia obra ya sea "en la primera parte de este texto" (OR, 213) o "pero el autor está por la versión de" (OR, 221), o bien "además de lo que se dice en la primera parte de este libro" (OR, 222).

De este análisis se infiere una regresión infinita a "l'écriture".[883] La novela es un tejido de citaciones, discursos y versiones provenientes de múltiples lugares de la cultura. Un elemento a destacar es la singular aparición del autor implícito al final de la obra. El mismo Cunqueiro, en lugar de presentarse como *auctoritas* de primer grado, hace que el texto recaiga en el maremágnum de la ficción, hablando de su preferencia por una determinada versión literaria del personaje Ifigenia. En el *Orestes* no hay origen, todo está narrativizado, todo discurso remite a otro discurso que le antecede o le sucede, no hay fin ni inicio, solo escritura; entonces, se podría hablar de una aporía. John Kronik reseña que "for the words 'está escrito', so often repeated in the work, must be read literally. Cunqueiro's novel is literature about literature. The act of literary creation is everywhere present".[884]

El proceso meta-literario destruye toda pretensión de Verdad del mundo de las letras como imagen transparente del

[882] S. Vergara Alarcón. "El proceso de aplazamiento como transformación de lo trágico en *Un hombre que se parecía a Orestes*, de Álvaro Cunqueiro", *op. cit.*, p. 55.
[883] R. Barthes. "La mort de l'auteur", *op. cit.*, p. 44.
[884] J. W. Kronik. "Un hombre que se parecía a Orestes". *Hispania* 53 (1970), p. 152.

mundo. La escritura es un sistema complejo, a su vez formado por el sistema del lenguaje que se constituye como significante o plano de la expresión del primero.[885] En el inmenso diccionario de signos lingüísticos, el significado o plano del contenido sólo puede dar una imagen psíquica de la cosa y no la cosa en sí (Ferdinand de Saussure). Para Cunqueiro y los postestructuralistas, la literatura se mueve en la literatura y en el universo semántico de la significación (símbolo) y nunca en la realidad objetiva, si existe.[886] Cunqueiro es muy contundente en sus afirmaciones: la identidad entre la realidad y la ficción es falaz, la letra escrita es una mentira. Y así lo pone de manifiesto en el *Orestes*:

> DOÑA INÉS:-¿Por el libro? ¿Cabe amor en las letras de un libro? ¡Vete! ¡Mentira todo! ¡Palabras escritas! (OR, 194).

La supremacía del lenguaje sobre el autor -una encrucijada- implica, como ya sabemos, la participación del lector en el texto. Por lo general, la obra realista ofrece un sentido específico y limitado; mientras la metaficción intenta destruir esta unidad de representación en pos de una apertura hacia la pragmática del texto.

El metadiscurso de *Un hombre que se parecía a Orestes* también aboga por una participación activa en la ficción de quien lee. El autor implícito manipula subrepticiamente el relato, creando una atmósfera de suspense e intriga, como ya hemos visto en la modalidad fantástica de *Las crónicas*

---

[885] Véase R. Barthes. *Elementos de semiología*. Madrid: Alberto Corazón, 1971, p. 92.

[886] Cf. con "Sans doute en a-t-il toujours été ainsi: dès qu'un fait est *raconté*, à des fins intransitives, et non plus pour agir directemente sur le réel, c'est-à-dire finalement hors de toute function autre que l'excercice même du symbole, ce décrochage se produit, la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence". En R. Barthes. "La mort de l'auteur", *op. cit.*, p. 40.

del Sochantre.[887] La metalepsis nos invita a pensar que el recién llegado no sea un forastero: "Recorría el rostro del extranjero, o de lo que fuese, se fijaba en las ricas ropas" […] (OR, 13); "preguntó el extranjero, si es que lo era, guardando la moneda de oro" (OR, 14).[888] La duda y la indeterminación de las sentencias son muy significativas desde el punto de vista no mimético del autor: la obra es una ausencia en espera de ser leída y descodificada por el *homo significans*.[889] Cunqueiro insistirá, en muchas ocasiones, sobre este concepto. Por ejemplo, salpicando toda la "Primera Parte" de coincidencias y señales de identidad entre el extranjero y el vengador, clausurando la sección sin resolver el enigma de si es o no es Orestes. Afirma Michael D. Thomas:

> At the end of Part One, then, the reader has undergone an experience which vacillates between certainty and doubt. The narrative tensions which we carry into Part Two include the problem of Leon's true identity and the unresolved question of the final vengeance. The narrator has convinced us that Don León is Orestes by means of a barrage of ingenious narrative techniques […]; at the same time, the narrador has, with many of the same techniques, created an equally strong doubt in our minds […]. We have been drawn into the novel because we have been given a great deal of information and because, paradoxically, we have not been given enough.[890]

El lector queda en suspenso, a la expectativa de descubrir la incógnita que el narrador no desvela hasta el índice onomástico. El gallego pone el acento en el acto de la recepción, obligando al lector a tomar conciencia de ser un eslabón fundamental de la cadena creativa.

---

[887] *Vid.* pp. 320-327.
[888] Lo subrayado es mío.
[889] Cf. con Jonathan Culler, p. 106.
[890] M. D. Thomas. "Cunqueiro's *Un hombre que se parecía a Orestes*: a humorous revitalization of an ancient mith". *Hispania* 61 (1978), p. 38.

4.6.4. El *Orestes* y el proceso de absorción del Siglo de Oro. El teatro dentro del teatro

4.6.4.1. El *Orestes* y *El retablo de las maravillas*

En *Un hombre que se parecía a Orestes*, el relato enmarcarte corresponde a la diégesis del narrador y este, a través de la palabra de los personajes, remite a un discurso anterior al suyo, del cual depende. Desde el principio, Cunqueiro construye la novela como una narración de segundo grado insertada en el canon universal. Aquí, su habitual renovación del mito se estructura en cajas chinas. La mención a la tragedia de Esquilo es la siguiente:

> Alguien inventó que un tal Orestes venía a vengar a su padre, asesinado por Egisto, que se había metido en la cama de su madre, y entonces comenzó la vigilancia, se alquilaron espías, se mandaron escuchas, se pusieron trampas en las encrucijadas, se consultaron oráculos. ¿Cuántos años no duraba aquello? (CUN, 24).

La intertextualidad desenvuelve una de las funciones del teatro dentro del teatro barroco, la de influir y alterar la intriga del marco principal para llevarla a una dirección no prevista: "G. Forestier desarrolla el concepto de *grado de estructuración* de los espectáculos encajados. Según él, este grado es máximo cuando la pieza interna *modifica* el desarrollo previsible de la acción principal y la orienta en una dirección que resulta en lo sucesivo de la conjunción de las dos piezas".[891] De hecho, la cita clásica ha modificado, de forma absoluta, la vida de los caracteres de la diégesis, especialmente, de la familia real proyectada en la tragedia de la expectación de la llegada de Orestes, cuya representación dura desde hace

[891] I. Andrés-Suárez, J. M. López de Abiada y P. Ramírez Molas. *El teatro dentro del teatro*. Madrid: Verbum, 1997, p. 82.

años. Veamos unos ejemplos: el apodo de Egisto es "el rey de la tragedia" (OR, 128); Clitemnestra, "desde que el marido zarpó para la guerra y entró en la tragedia" (OR, 114), ya no declara su edad; Ifigenia vive encarcelada en una torre y atrapada en una perpetua mocedad para dar paso a la venganza: "Todo está estudiado, Filipo amigo. Los augurios no pueden ser puestos en duda: la hermana, en dulce juventud, bella si una hubo, irá a reconocer al vengador que llega en las tinieblas" (OR, 38), y, por último, Electra y Orestes, desterrados de Micenas, buscan la venganza, "justa y necesaria" (OR, 142).

En *El retablo de las maravillas* (1615) asistimos a la representación de una pieza de teatro, el espectáculo de Chanfalla y Chirino en casa del regidor, dentro de otra, el entremés cervantino. Los titiriteros ponen como condición previa a la visión de las maravillas el ser cristiano viejo y el haber nacido de un matrimonio legítimo. Para no ser tachados de converso o de hijo bastardo, todos los espectadores fingen ver a Sansón abrazados a las columnas del templo, se asustan por la aparición del toro que mató al ganapán en Salamanca, se mojan con las aguas del Jordán y admiran a Herodías… En realidad, no hay semejantes apariciones prodigiosas, siendo sólo un embuste verbal de Chanfalla. Cuando en la realidad de los espectadores aparece un furrier pidiendo alojamiento para treinta hombres de armas, los aldeanos creen que es una figura ficticia, y cuando este muestra su incapacidad para ver los extraordinarios sucesos le apalean. No sólo los aldeanos/espectadores han penetrado en la obra dentro de la obra, contribuyendo al desarrollo de la acción interna, también les ha salpicado la magia del teatro y ya no saben distinguir entre las imágenes del retablo y su realidad.

La misma ilusión metateatral de la pieza cervantina se recrea en el *Orestes* como base activa y productiva del

texto. La tragedia de Esquilo y los relatos proféticos crean el mismo efecto de la narración del titiritero, porque hechizan a los personajes de la pieza enmarcarte, forzándoles a actuar en una función. El cuadro interior es un hueco vacío, que los actantes llenan sobreponiendo a su vida el papel impuesto por el guión. Al principio, el pueblo entero de Palomar del Rey está empujado a entrar en la representación teatral, en "la ópera que Orestes vendría" (OR, 42). Ninfa Criado Martínez comparte esta idea: "En Tebas todos sus habitantes viven para reescribir la Orestiada".[892] Cualquier extranjero (como el furrier) es confundido por el protagonista de la tragedia y acaba siendo asesinado, porque todas las desgracias y los males que se manifiestan en la realidad diegética provienen de la espera del vengador. Como en el entremés cervantino, los límites entre las dos piezas son confusos. Los personajes no pueden diferenciar lo que es verdad de lo que es mentira. Con todo, el paso del tiempo reduce entre la población el temor y la expectación por la llegada de Orestes: "Los años han ido reduciendo el miedo a fábula, como la esópica del zagal y del lobo, y ya solamente los ancianos, sentados a la sombra de los plátanos en las tertulias de verano, recuerdan el asunto y discuten el final de la tragedia, que sin la venida de Orestes está en el aire" (OR, 43). Los habitantes de Micena se han convertido en espectadores y sólo la familia real está aún atrapada en la ficción del retablo; pero el hijo vengador no llega y la tragedia no puede continuar. También Jacqueline Eyring Bixler distingue dos planos diegéticos formados, respectivamente, por el público y por los protagonistas-actores: "Nonetheless, what is for the

[892] N. Criado Martínez. *Álvaro Cunqueiro*, *op. cit.*, p. 183.

spectators and endless source of conversation and amusement is for the royal protagonists a frightful reality".[893]

Además de *El retablo de las maravillas*, la narrativa cunqueiriana podría inspirarse en otros modelos hipertextuales áureos que incluyen el teatro dentro del teatro. Me refiero a *La tempestad* (1626) de William Shakespeare (1564-1616) y *La vida es sueño* (1636) y *En la vida todo es verdad y todo es mentira* (1662) de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681).

En *La tempestad*, el duque de Milán ve usurpado su poder por su hermano Antonio que le destierra en una isla. Próspero, gran conocedor de las artes mágicas, crea una tormenta que hace naufragar la nave de Antonio en la isla donde vive. Los náufragos, atrapados en la ilusión, viven aventuras pavorosas hasta que Próspero decide romper el sortilegio.

En *La vida es sueño*, Segismundo, encarcelado en una torre, experimenta por unas horas, en el palacio paterno, su legítimo papel de príncipe heredero. *En la vida todo es verdad y todo mentira*, el autor crea una representación fantástica dentro del cuadro principal. El tirano Focas, incapaz de conocer entre Leonido y Eraclio la identidad de su verdadero hijo, les lleva gracias a la ayuda de un mago de las montañas de Sicilia a su palacio de Costantinopla para estudiar sus comportamientos y descubrir al heredero.

Los personajes, como en el *Orestes*, viven una representación dentro de su propia vida por efecto de un encantamiento. En los ejemplos citados, la pieza encuadrada une a personajes que creen en la ficción que están viviendo y otros que, sin embargo, saben que es una mentira o una verdad a medias. También en el *Orestes* se da esta convivencia; sin embargo la pieza cunqueiriana presenta

[893] J. Eyring Bixler. "Self-conscious Narrative and Metatheater in *Un hombre que se parecía a Orestes*". *Hispania* LXVII: 2 (1984), p. 215.

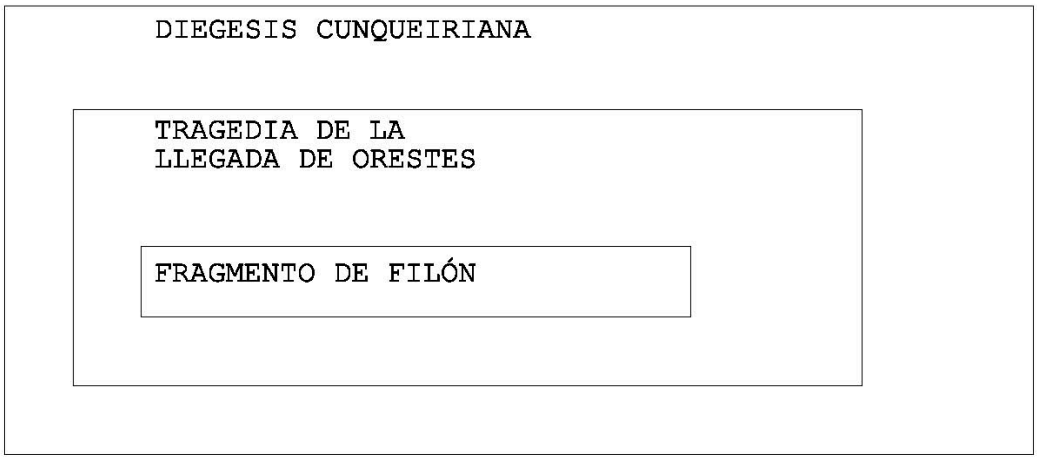
mayor complejidad y ambigüedad porque el teatro de la familia real no está enmarcado en un espacio concreto dilatándose a lo largo de toda la estructura principal. Para nuestros protagonistas, la ficción impuesta es total, viven para ellas; por el contrario, en las obras barrocas es un inciso revelador, y los actantes conocen un antes y un después.

4.6.4.2. Función metadiscursiva del fragmento dramático imbricado. *El gran teatro del mundo*

Un hombre que se parecía a Orestes vuelve a estructurarse sobre la técnica del teatro dentro del teatro, creando tres planos imbricados. Otro estrato es el fragmento del dramaturgo de la ciudad sobre la llegada del vengador:

> Pero Filón el Mozo, […] escribía en secreto la tragedia sabida, y tenía suspendida la labor en la escena tercera del acto segundo, que era allí donde tenía pensado dar la llegada de Orestes (OR, 53).

El teatro de Filón es un espectáculo dentro de otro espectáculo (la tragedia de la llegada de Orestes), dentro de otro (la diégesis cunqueiriana). El triple encaje añade mayor complejidad y perspectiva a la obra. La representación esquemática es la siguiente:



El segundo y el tercer nivel metadiegéticos, además de superar las fronteras entre géneros, dependen mutuamente: por un lado, si Orestes no llega Filón no puede concluir el texto; por otro, Egisto quiere encargar al dramaturgo el diálogo de la escena final entre la madre y el hijo (OR, 81), y también la conversación entre él y Agamenón cuando el regicidio "para recitarlo en otras visitas reales" (OR, 87). El bucle paradójico del dramaturgo y de su arte le sirve a Cunqueiro de apoyo a la tragedia, y recuerda a los lectores que los personajes principales viven en las tablas y en la ficción dramática, dentro de un marco narrativo primero.[894]

Aún más importante es la puesta en escena del discurso teatral, con Filón detallando los componentes fundamentales del espectáculo y mostrando el teatro entre bastidores, en

[894] Sergio Vergara Alarcón manifiesta otra opinión al respecto: "El texto novelesco es el relato del drama de Filón. El dramaturgo escribe lo que acontece históricamente, por lo tanto, la escritura de la relación entre la novela y el teatro reproducido en su interior se vuelve especular: no se produce la venganza mientras no esté escrita, para estar escrita y fijada lingüísticamente debe antes acontecer. Toda la novela juega con esta dinamica circular y autorreflexiva y aplaza el desenlace. El discurso de la novela *espera* el avance del discurso de Filón del mismo modo como esperan todos los personajes del relato". En S. Vergara Alarcón. "El proceso de aplazamiento como transformación de lo trágico en *Un hombre que se parecía a Orestes*, de Álvaro Cunqueiro", *op. cit.*, p. 57.

toda su desnudez. Aquí, Cunqueiro interpreta e integra otra propiedad de la incrustación, llamada por Forestier función metalingüística: "La inserción de una pieza dentro de otra permite al teatro subir al escenario, pisar las tablas y aparecer bajo el fuego de los proyectores, en vez de permanecer en la oscuridad de los bastidores, o de desaparecer en el pozo de la ilusión teatral. Se expone lo que normalmente se esconde: el teatro mismo como tal".[895]

El Barroco se adelanta a la tendencia autorreflexiva moderna y posmoderna exhibiendo, siglos antes, su propio código teatral: el autor en su taller. En este caso cabe hablar de una intertextualidad explícita. El gallego forma alrededor del fragmento un cerco de referencias al siglo áureo: "carros de autos sacramentales" (OR, 46); "había vivido y escrito en la ciudad pasos con bobo y una comedia que todavía se representaba y que era *El caballero de Olmedo*" (OR, 52); "tenía la mirada dramática del espadachín que, médico de su honra" (OR, 59). La mención a obras de Lope de Vega y de Pedro Calderón de la Barca y al género de los autosacramentales crea un cortocircuito semánticamente marcado por referentes clásicos, que guía activamente la interpretación del lector.

La sección de Filón alterna la acción dramática verbal, donde aún "el texto estaba así, en borrador" (OR, 53), con la descripción de los elementos extraverbales. Estas acotaciones, traspuestas por el narrador extradiegético, apuntan a la artesanía de la pieza, y presentan numerosas similitudes con el largo romance recitado por el personaje del mundo exponiendo su oficio, o sea, la preparación del escenario para la gran fiesta en honor del Autor-Dios (*El*

[895] I. Andrés-Suárez, J. M. López de Abiada y P. Ramírez Molas. *El teatro dentro del teatro*, *op. cit.*, p. 81.

gran teatro del mundo, 67-278),[896] en *El gran teatro del mundo* (1649) de Calderón.

A través del discurso indirecto libre, el narrador indaga en la mente del dramaturgo evidenciando los momentos de escritura del texto. Cunqueiro nos enseña de qué manera Filón reflexiona sobre el diálogo entre Ifigenia y Orestes: "Era el momento en que Filón tenía que hacer que la infanta viese a alguien […] ¿Cuáles serían las primeras palabras de Ifigenia?" (OR, 55). También nos expone las dificultades de Filón de concentrar en pocos elementos del decorado el silencio anterior a la llegada del vengador y, luego, el horror de su aparición sobre el escenario: "Vueltas y vueltas le daba Filón a la escena, y no le salía como la quería, de sobresalto y apasionante, y buscaba objetos que en las tablas diesen el vivo retrato del horror que entraba: una lámpara que apagaba súbitamente, un espejo que se quebraba" (OR, 55). Cunqueiro no olvida poner de manifiesto las acotaciones acerca de la mímica y del vestuario de los personajes de la tragedia de la llegada de Oretes. Filón se pregunta por la ubicación de Orestes sobre el escenario, "debía aparecer por la derecha […] o sería mejor ponerlo de a pie" (OR, 54); insiste en interpretar él mismo la marcha vacilante de Ifigenia cuando entra en escena con el fin de enseñársela a la primera actriz (OR, 56), y, finalmente, hace hincapié en el guardarropía de la hermana menor del vengador, refiriéndose cómicamente al sujetador que esta tiene que llevar durante la representación: "En la ocasión a la actriz que hiciese el papel habría que ponerle un sostén Directorio, para que se viesen bien los lozanos senos, y la corona fuese como en repisa de nieve" (OR, 55).

[896] De ahora en adelante cito de la edición de Eugenio Frutos Cortés. P. Calderón de la Barca. *El gran teatro del mundo*. Madrid: Cátedra, 2004.

En *El gran teatro del mundo* vemos cómo el personaje mundo arregla el tablado para la gran función, ocupándose de la luz, de los atuendos de los caracteres, de la pintura de los decorados, de los cambios de decoración de las tres jornadas. La espectacular escenografía de las tres edades del hombre se materializa sólo verbalmente, sin llegar a representarse. El personaje, en calidad de fabricante del escenario, subraya su labor: "no ver el tablado antes/ de que esté el personaje a punto,/lo tendré de un negro velo/todo cubierto" (*El gran teatro del mundo*, 81-84); "alumbrarán/dos luminares (Ibíd., 91-92); "este humano cielo juzgo/que estará bien engastado" (Ibíd., 122-123) y "para vestir los papeles/tendré prevenido a punto" (Ibíd., 245-246).

Tanto Filón como el mundo explicitan los componentes para-verbales, como las indicaciones de principio y fin de secuencia. En *Orestes* ya hemos visto las constantes menciones a actos y escenas y unos ejemplos de *El gran teatro del mundo* son los siguientes: "jornada" (Ibíd., 99), "acto" (Ibíd., 167), "paso" (Ibíd., 210), "escena" (Ibíd., 221). En especial, destaca la reflexión metalingüística del edificio conceptual del teatro; Calderón habla de representación: "en mi representen" (Ibíd., 71), de "tablado" (Ibíd., 81), de "teatro" (Ibíd., 89), e insiste en la distribución de los papeles y de los ensayos de los actores para una buena representación (Ibíd., 288; 439-442). También Cunqueiro enseña el teatro desde el punto de vista profesional, hablando de los papeles de la actriz y del coro (OR, 55) y de las pruebas de los intérpretes: "Y caminó Filón haciendo lo que imaginaba para la escena tercera con Ifigenia sola y dudando, y recitando el texto" (OR, 56).

4.6.4.3. Conciencia metafictiva del teatro de Filón

> La eficacia con la que Jean Ricardou aceptó a expresar el giro *autorrepresentacional* de la novela que convirtió al relato de la aventura, en la *aventura del relato*.[897]

El fragmento de Filón, con el predominio del discurso sobre la historia y con la ventaja de la arquitectura teatral sobre el diálogo de los personajes, es un ejemplo de autocrítica de la escritura. Se podría hablar de un microcosmos especular, siendo la autorreflexión cunqueiriana sobre la materia dramática una metonimia de los procesos de elaboración y construcción del código literario en general, y una tribuna donde el gallego expone su estética de la novela, a guisa de los dramaturgos barrocos. Filón mira fuera de la ventana, simulando el ojo de nuestro autor, enfrentándose al problema de la creación literaria e inquiriendo en la relación de la realidad y de la ficción: "Filón se había acercado a la ventana, con la corona de Edipo apretada contra el pecho. Y miraba como miraría Ifigenia, hacia el camino real" (OR, 57). De aquí en adelante hasta el final de la acción se narra en presente de indicativo en lugar de pretérito imperfecto; el empleo del presente aporta simultaneidad: el retal diegético parece nacer en este mismo instante. El narrador describe los estadios prenovelísticos, cuando los estímulos externos se transforman en ideas para la novela. La operación no es mimética, no es una copia de lo observado por Filón, es una combinación de imaginación y realidad:

---

[897] Cito de VV. AA. *Metaliteratura y metaficción*, *op. cit.*, p. 10.

> Y Filón, que tiene el sentido repentino de las casualidades que son necesarias para componer el argumento del drama, reclama, en su imaginación, aquella piedra para la corona real, para sustituir el perdido rubí tebano, y le da a Ifigenia el primer tema de la gran escena del reconocimiento (OR, 57).

La realidad va pasando delante del autor hasta fijarse en un detalle cualquiera, por ejemplo, el anillo de un transeúnte. Este se convierte en una pieza clave de la narración permitiendo a Ifigenia reconocer a su hermano, tras largos años de ausencia. El artista permanece constantemente atento al entorno, del cual nacen las imágenes que, trenzándose bajo la labor imaginativa y subconsciente, forman el argumento del drama. Sus construcciones poseen un fundamento de experiencia real y Cunqueiro lo vuelve a reiterar en oposición a los realistas, que consideraban sus novelas pura fantasía y diversión. Cuando le preguntan si "¿es posible escribir todo un artículo o un libro con datos imaginarios?", él contesta de forma rotunda que no: "Quiérase o no hay una gran parte de noticias que son la propia vida de cada uno. Es imposible sustraerse a ellas".[898]

[898] R. Nicolás Rodríguez (ed.). *Entrevistas…*, *op. cit.*, p. 79.

4.6.4.4. El narcisismo lingüístico y la parodia de las convenciones realistas

> Le matériau réaliste ne représente pas en soi une construction artistique e, pour qu'il le devienne, il faut lui appliquer des lois spécifiques de construction artistique qui, du point de vue de la réalité, son toujours de conventions [Boris Tomachevski. *Théorie de la literature* (1928)].[899]

En la cuarta parte de *Un hombre que se parecía a Orestes*, Cunqueiro vuelve a incrustar la técnica metateatral para ahondar en la conciencia lingüística de la ficción. Además de su inconclusa *obra maestra*, Filón el Mozo ha dramatizado: "algunos de los sucesos más notorios de la incansable ensoñación amorosa de la soberana del Vado de la Torre" (OR, 168). El nombre y la historia de la protagonista se inspiran en *Doña Inés* de *Azorín*, como bien ha identificado Robert Spires.[900]

El narcisismo señala la autorreflexividad del conjunto de la obra para sacar a colación "la relativité de la notion de réalisme".[901] En palabras de Linda Hutcheon,

> there is no *literary* reason why socialist realism should be considered any more novelistic, any more mimetic, than the fantasy fictions of Borges. By claiming that it is nothing but art, nothing but imaginative creation, metafiction becomes more "vital": it reflects the human imagination, instead of telling a secondhand tale about what might be real in quite another world.[902]

Cunqueiro ambiciona desmantelar y parodiar las convenciones de la narrativa de los años 50, encabezada por

---

[899] Cito de R. Barthes *et alii*. *Littérature et realité*. Paris: Éditions du Seuil, 1982, p. 121.
[900] R. C. Spires. "Álvaro Cunqueiro's *Orestes* and the Rebellion against Novelistic Constraints". En G. C. Martín (ed.). *Selected Proceedings*. Winston-Salem: Wake Forest University, 1984, p. 340.
[901] R. Barthes *et alii*. *Littérature et realité*, *op. cit.*, p. 121.
[902] L. Hutcheon. *Narcissistic Narrative*, *op. cit.*, p. 47.

Los Bravos (1954) de Jesús Fernández Santos (1926-1988) o *El Jarama* (1955) de Rafael Sánchez Ferlosio (1927). El teatro de Filón hace un guiño irónico a la presunta naturalidad de los realistas, destacando, paradójicamente, por su fidelidad y verosimilitud a los sucesos originales y por la técnica del observador-fotógrafo, que redacta de forma objetiva los actos de sus personajes sin preocuparse en absoluto de la introspección psicológica.[903] En los casos de Orestes y Doña Inés, el autor hace transcribir a Filón sólo la verdad, tanto que la frustración de la venganza impide el desenlace de la tragedia. El dramaturgo es "un testigo para los siglos" (OR, 168), a modo de testamentario de la realidad histórico/diegética. Sergio Vergara Alarcón resalta el afán realista del personaje: "El estatus del drama de Filón es un estatuto lógico dual de verdad-verosimilitud. Es lógicamente verdadero en tanto que el texto teatral, en este caso, es expresión fiel y objetiva de los acontecimientos".[904]

Eumón pide una copia de la pieza al dramaturgo y hospedado en la venta del Mantineo, en una habitación que da a la torre de la dama, empieza la lectura simulando al público teatral sentado en el patio de butaca y observando el escenario: "Y al amanecer, teniéndola con el verde y frondoso país como telón de fondo, se puso a leer la pieza de Filón el Mozo que comenzaba con un prólogo" (OR, 169).

Con la figura del tracio, Cunqueiro apunta al acto de lectura/observación como parte integrante de la producción del texto/espectáculo, que la técnica mimética suele obviar. Según Robert Spires, "by expanding the vision from the embedded text to the framing text, the text-act reader is signaled that the fictional mode involves not only a

---

[903] *Vid.* J. Goytisolo. *Problemas de la novela*. Barcelona: Seix Barral, 1959.

[904] S. Vergara Alarcón. "El proceso de aplazamiento como transformación de lo trágico en *Un hombre que se parecía a Orestes*, de Álvaro Cunqueiro", *op. cit.*, p. 57.

story but an implied reader of the story. […] It makes explicit what is conventionally an implicit dimension of the fictional mode".[905]

El prólogo está mediatizado por la voz del narrador, que introduce las coordenadas espacio-temporales y los personajes de la acción. Lo sorprendente es la escenificación de la representación de la representación; la ficción contiene sus propias convenciones dramática [la descripción escenográfica, la modalidad imaginada por Filón "para presentar doña Inés al público" (OR, 170), etc]. El gallego textualiza las marcas del acto productor, combina el metadiscurso con el diálogo de los protagonistas y con el relato en presente de indicativo, y concluye el liminar recalcando el rótulo del paso y su acogida exitosa por parte de la aristocracia:

> Estaba Ana Modesta en su faena cuando llamaban por tres veces a la puerta, que era la seña matinal del Correo. ¿Habría oído la llamada doña Inés?
> -No, todavía dormirá. Duerme como un pajarito, con el piquillo abierto.
> Ana Modesta le abre al Correo. Del hombro derecho del Correo cuelga la gran cartera de cuero con las armas reales a fuego. Se quita el sombrero, se pasa las manos por la cara, admira las flores, dirige la mirada hacia la rosa roja, solitaria en el vaso. Filón titulaba este paso *El galán de Florencia*, y lo había leído varias veces, y siempre con aplauso, en las veladas de la aristocracia de la ciudad (OR, 170).

El encadenamiento de discurso mimético y diegético (en presente) expresa simultaneidad de acción: se trata de una narración dinámica, donde el tiempo del relato es igual al tiempo de la historia. La posición fingida de Eumón como espectador de teatro convierte la acotación del ama de llaves - abriendo al cartero, mientras este se quita el sombrero, se seca el rostro y admira las flores- en una

[905] R. C. Spires. *Beyond the Metafictional Mode*, *op. cit.*, pp. 68-69.

serie de acciones *in actu*, que están ocurriendo de verdad sobre el escenario. El artificio cunqueiriano es una metáfora irónica del espejismo de un trozo de vida contado, a la manera de la cámara cinematográfica de la literatura realista de los 50, donde, en un espacio-tiempo perfectamente reconocibles, "la acción se concentra en un suceso, en el retrato de un personaje o de un ambiente, sin que se presente un desarrollo novelesco, como el de una vida o una serie de acontecimientos interesantes".[906]

Con el propósito de destapar los mecanismos de encubrimiento y las técnicas naturalizadoras de la mímesis, el gallego rompe bruscamente la tensión dramática e impide la identificación con los personajes, porque dirige la atención a un elemento paraverbal y al plano de la enunciación del texto, su lectura en las veladas. La nota preliminar encierra las claves interpretativas del metateatro de doña Inés y socava en la reflexión autorreferencial y metanovelesca que Cunqueiro había empezado en los fragmentos de la tragedia de Orestes. El prólogo mezcla narración y teatro, el aparente pasado histórico de la construcción literaria y el presente de la ficción, estableciendo como axiomas la conciencia de la ficcionalidad del arte.[907] Spires define la ironía antirrealista y antimimética del teatro de Filón con estas palabras: "Thus Filón's absurd fidelity to mimetic art

---

[906] E. Díaz Navarro y J. R. González García. *El cuento español en el siglo XX*, *op. cit.*, p. 136. Véase también la definición que da Norman Friedman, en el artículo "Point of Wiew in Fiction: The Development of a Critical Concept" de 1955, de la *representación en cámara*: "Todas las informaciones le llegan al lector como si éste estuviera detrás del objeto de una cámara que lo capta todo, sin organizar ni seleccionar ningún elemento". Cito de F. J. Rodríguez Pequeño. *Géneros literarios y mundos posibles*, *op. cit.*, p. 96.

[907] Los fragmentos siguientes repiten la estructura paródica, ensanchando el efecto ilusionista y su consecuente quiebra. Un caso a destacar es el diálogo entre el pianista y doña Inés con glosas del narrador en presente (OR, 179-184). Se tiene la impresión de asistir a una representación viva y en directo; sin embargo es sólo "un apunte de acto" (OR, 183), a saber, el discurso ficcional de dos amantes transcrito por la voz narradora.

directs attention to the absurdity of even thinking that art and reality are one. Only conventions allow us to accept fiction as real. In short, this segment of a play within the novel comically exaggerates the conventions of fiction, and in so doing turns them against themselves. Rather than absolute laws, they reveal themselves to be arbitrary constraints of formulas badly in need of revitalization".[908]

4.6.4.5. Cunqueiro y la *mise en abyme*. La ruptura entre la realidad y la ficción. *El retablo de Maese Pedro*

En el caso de la *mise en abyme* asistimos a una variedad especial de teatro dentro del teatro. Lucien Dällenbach, en *Le récit spéculaire* [Paris: Seuil, 1977], distingue tres tipos. El primero es la reduplicación simple, cuando en el fragmento que duplica el conjunto reconocemos una relación de similitud ya sea la pieza de Doña Inés en *Un hombre que se parecía a Orestes* o el espectáculo de Chirino y Chanfalla en el entremés cervantino, o bien *El retablo de Maese Pedro* en el *Quijote*. La segunda *mise en abyme* corresponde a la reduplicación *in infinitum*, cuando el fragmento primero incluye dentro de sí mismo otro fragmento que le reproduce y así sucesivamente. Y la tercera es la reduplicación aporística o paradójica, cuando se da a entender que el fragmento incluye la obra que sirve de contenedor, es el caso paradigmático de *Niebla* (1914). Victor Goti, personaje, prologuista, está escribiendo una novela que es exactamente la obra que el narrador –ente ficticio y portavoz del autor- está presentando.

---

[908] R. C. Spires. *Beyond the Metafictional Mode*, *op. cit.*, pp. 68-69.

La *mise en abyme* es un espejo que refleja, en miniatura, todos los elementos de la obra envolvente, pero el autor disfruta de la posibilidad de manejar la imagen interior a su antojo. La orientación especular puede ser distorsionada, muy sutil o en otro género narrativo; pues su atractivo radica en la invención de los procedimientos.[909]

En los dramas de Filón hemos visto el teatro entre bastidores como duplicación de los componentes de la novela. El director equivaldría al autor, los actores, a los personajes, agrupados en los índices onomásticos de la narración, el decorado y el escenario, al ambiente del relato, descrito siempre con una gran plasticidad teatral.[910] El juego dramático especular tiene importantísimos referentes en el Barroco. En *El retablo de la maravillas*, un grupo de villanos ricos asiste a una representación. Cada pieza cuenta con su autor, su espectáculo y sus actores, su escenario y su público. Todos estos elementos, que forman la pieza interna, doblan a la pieza externa del entremés. Un segundo ejemplo es el paralelismo estructural, en la interacción autor-narrador-público, de *El retablo de Maese Pedro* (*Q*, II-xxvi-xxvii, 741-759). Ginés de Pasamonte es el creador del retablo, de la misma manera, Miguel de Cervantes es el autor de la

---

[909] "For example, the *mise en abyme* might consist of an *enoncé* which reflects the text's *enoncé*, its story. This could take the shape of any kind of plot *résumé*, in narrative or in any other art form" En L. Hutcheon. *Narcissistic Narrative*, *op. cit.*, p. 56.

[910] Cf. *supra* pp. 503-507. La crítica concuerda en reconocer el teatro como referente fundamental de las novelística cunqueiriana: "Los lectores de su novela encontramos un lujo de referencias teatrales de todo tipo: notas a pie de página, citas eruditas, acotaciones, reflexiones metateatrales en su doble dimensión de teatro como género y como realidad escénica, indicación de los nombres de los personajes en los 'índices onomásticos' que añade al final de cada obra. La habilidad escénica que maneja como novelista resalta la potencialidad visual y auditiva de los enunciados narrativos; esta tendencia a visualizar las escenas, y la intencionada oralidad de sus discursos son otros tantos elementos de procedencia teatral incorporados a la narración". En N. Criado Martínez. *Álvaro Cunqueiro*, *op. cit.*, pp. 13-14.

novela. Ginés se oculta tras la máscara del titiritero Maese Pedro y Cervantes, tras la del historiador Cide Hamete.

Otra función del metateatro barroco es el juego de la ilusión cómica, que crea distintos grados de realidad subjetiva hasta romper la barrera del arte e incluir en ella al espectador externo. Antes de la técnica del *embedding*, el plano de la representación y el plano de la vida quedan perfectamente distinguidos en la mente del lector. Las cajas chinas desplazan este fenómeno llamado de *denegación*, la pieza encajada adquiere la dimensión de espectáculo ficticio, mientras la encuadrarte parece más verosímil. Finalmente, cuando el observador de la pieza I queda absorbido en la pieza II, no hallándose nadie más para satisfacer el punto de vista interno, nosotros, los lectores, nos vemos incluidos en la ilusión de la representación y permutados en entes de ficción. En el cuarto capítulo del *Orestes*, los fragmentos teatrales (el "Paso del galán de Florencia", el "Paso del mendigo" y el "Paso del rey y el capitán dialogante")[911] se entremezclan a las secciones narrativas (I, II, III y IV) diferenciando, por ejemplo, la Doña Inés, "personaje real", de la dama, "personaje ficticio". El autor separa drama y narración con signos metadiscursivos y paratextuales; sin embargo, en la lectura los dos niveles se funden en un único plano.

Aún más importante es el punto de vista del espectador Eumón y la ilusión de su permeabilidad en la actuación teatral. El comienzo y el fin de la lectura de Eumón simulan el abrirse y cerrarse del telón sobre el tablado: en OR, 169 y en OR, 204, respectivamente. En principio el tracio está sentado en el patio de butaca; pero en un momento dado parece cruzar el arco del proscenio cuando lo encontramos en la venta del Mantineo, escuchando el relato

[911] En el original cunqueiriano, los títulos aparecen en mayúscula.

de Liria sobre doña Inés (OR, 194).[912] La metalepsis del observador diegético en el drama imbricado es el momento de máxima confusión para el lector real, que se pregunta cuáles son los límites de la representación, puesto que todos los caracteres se han convertido en actores y máscaras teatrales. También Jacqueline Eyring Bixler nota la posición de Eumón, que crea un marco que ciñe los límites de la obra segunda; además, la crítica norteamericana apunta, agudamente, a la continua alternancia e indistinción entre la realidad de la ficción externa y el teatro de la ficción interna:

> Part IV is framed by Eumón, who, as a fictitious reader within a large fiction, reads with delight of Inés' passion. The narrator interweaves narrative and drama in this segment by alternating between Eumón's thoughts and the story of Doña Inés, "reality" (or outer fiction) and theatre (inner fiction). The two planes of reality become indistinguishable from one another when parts of the drama appear in narrative style, thus producing a fusion of two fictional and temporal levels: the story of Eumón, narrated in the past tense, and the story of Doña Inés, recreated in the dramatic present.[913]

De nuevo es el Siglo de Oro el eje constructivo y dinamizador del fragmento de Doña Inés. Cunqueiro interpreta y consume el mismo ilusionismo óptico de *El retablo de Maese Pedro*. En una venta, Don Quijote contempla el rescate de la bella Melisenda por parte de su esposo Don Gaifero, ocurrido en Sansueña, actual Zaragoza. Al comenzar la representación, la diégesis se desdobla en dos planos,

---

[912] "En la misma venta del Mantineo estaba de moza de tabla y aguamaniles una llamada Liria, y sabiendo el huésped que Eumón curioseaba en las historias de Doña Inés, se la llevó al tracio, ofreciéndole que por el regalo de una falda bajera, la muchacha le contaría lo que pasó yendo ella acompañando el cadáver de un sastre dicho Rodolfito" (OR, 194).

[913] J. Eyring Bixler. "Self-conscious Narrative and Metatheater in *Un hombre que se parecía a Orestes*", *op. cit.*, p. 217.

el del espectáculo y el del espectador; el hidalgo está en posición privilegiada de observador y nosotros nos situamos detrás de él. La función sigue su curso, pero cuando de la ciudad sale una lúcida caballería de perversos moros persiguiendo a los católicos amantes, don Quijote entra literalmente en Sansueña creyendo que ha llegado el momento de prestar su ayuda, y comienza a llover cuchilladas sobre la titerera morisca, destrozando el retablo (*Q*, II-xxvi, 750-759). Con este juego literario, Don Quijote pasa a ser participante y nosotros tenemos la ilusión óptica de violar las fronteras del relato y ocupar su lugar.[914] Como afirma José María Diez Borque, es "un truco, pero de tanto alcance que vendrá a traernos la incertidumbre de dónde acaba la ficción y comienza la realidad, haciendo caminar *pari passu* vida y obra literaria".[915]

Cunqueiro y Cervantes hacen un juego de prestidigitación literaria, desestabilizando el punto de vista del lector. La magia de las muñecas rusas, unas dentro de otras, es un embrollo que tiene como objetivo introducir la duda de la existencia del espectador y de la realidad exterior, pudiendo ser él el ente de ficción de una obra desconocida: "¿Qué son los encajamientos sucesivos del metateatro sino espejos utilizados simultáneamente y de manera concertada para desestabilizar al espectador? Perdido entre estos juegos de espejos éste duda de la ficción, duda de la realidad del mundo, y duda incluso de su propia realidad de espectador".[916] Las implicaciones filosóficas del metateatro son muy evidentes también en el personaje de Orestes, como se verá más adelante. Además, como se indicó en otro lugar, en *Cuando el viejo Sinbad*

---

[914] La misma ilusión se sugiere en *El retablo de las maravillas.*

[915] J. M. Diez Borque. "Teatro dentro del teatro, novela de la novela en Miguel de Cervantes". *Anales Cervantinos* XI: (1972), pp. 120.

[916] I. Andrés-Suárez, J. M. López de Abiada y P. Ramírez Molas. *El teatro dentro del teatro*, *op. cit.*, p. 92.

vuelva a las islas, la influencia de Calderón en el Romanticismo, especialmente alemán, será muy fructífera.[917]

4.6.5. Cunqueiro postmoderno. El *Orestes* y la desmitificación de los "grandes relatos"

En la sección "Seis retratos", Álvaro Cunqueiro concluye la reflexión sobre el contraste entre la realidad y la ficción:

> En el Índice Onomástico final han sido omitidos el rey Agamenón, doña Clitemnestra, las infantas Electra e Ifigenia y Don Orestes, así como la Nodriza de Clitemnestra, cuyos retratos van aquí por separado, y en orden alfabético, según noticias tomadas a la vez de la Historia Antigua, de la tragedia, de las divulgaciones modernas, de los rumores de Argos, del obispo Fenelón, y de las memorias abreviadas de los alejandrinos, amén de Ateneo y Pausanias, y de otros (OR, 207).

La introducción adscribe el apartado al género historiográfico y cronístico, cuyo tema es la Grecia clásica. El narrador se posiciona como cronista y su relato asume, desde el principio, la condición irónica de verdad histórica sobre los últimos años de vida de los caracteres, siendo sus retratos un compendio de múltiples fuentes literarias.

El preliminar da a entender la fidelidad y verosimilitud del relato a la historia antigua, en cambio, las representaciones teatrales están volcadas a la pragmática externa del relato, o sea, al plano discursivo de la comunicación y de la enunciación. Estas connotaciones lingüísticas muestran la duda del narrador sobre la

[917] Véase el choque entre la realidad y el sueño de Sinbad el marino y el paralelismo entre el piloto de Bagdad y Segismundo. Véase pp. 477-482 y pp. 488-490.

veracidad del quehacer literario. La realidad mimética de los referentes está hecha de diferentes versiones, puntos de vista, opiniones, creencias, probabilidades, rumores. Unos ejemplos son "lo que se sabe del regreso del gran Agamenón es poca cosa" (OR, 209); "con lo cual si otra cosa no lo probasen, puede creerse que el rey fue descuidado a la trampa mortal" (OR, 210-211); "hay autores que aseguran", "otros decían" (OR, 216); "por entonces se supo", "los más opinan"; "las últimas noticias que […] llegaron" (OR, 217); "corrieron entonces rumores" y "el final de Electra se ignora aunque lo más probables es" (OR, 218).

El escepticismo cunqueiriano frente a todo discurso con pretensiones fidedignas, históricas y realistas podría tener un paralelismo en la desmitificación postmoderna de los grandes relatos. Según Jean François Lyotard, "simplificando al máximo, se tiene como 'postmoderna' la incredulidad con respecto a los metarrelatos".[918]

En la época moderna, todo saber narrativo o científico ha mantenido sobre su propio estatuto un discurso de legitimación, una filosofía consensuada por los expertos, aceptada por los destinatarios, y enunciada con valor de verdad. El inicio del Postmodernismo coincide con la pérdida de fe en las grandes narraciones del progreso social e intelectual iniciadas por la Ilustración. Los metarrelatos que legitimaban la paz universal, los héroes, el linaje, los Estados-Naciones, los partidos, las instituciones, la tradición, la Idea como historia universal del espíritu, etc han perdido su atractivo. El saber cambia de estatuto al descubrir que el discurso se autolegitima, reiterándose en sus enunciados lingüísticos internos, a título de verdad precientífica. En realidad, se

[918] J. F. Lyotard. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 2004, p. 10.

autocita como un discurso de segunda clase con objetivos de control y poder. Mediante este principio de equivocación intrínseco, las filosofías de legitimación (meta) quedan desmanteladas por completo: "Medidos por sus propios criterios, la mayor parte de los relatos se revelan fábulas".[919] En las nuevas fuentes de legitimación, los *petits recíts*, las reglas del juego satisfacen la condición de axiomática, las convenciones lingüísticas se exponen al público para que las acepte y se de cuenta del relativismo del punto de vista y de su inestabilidad. En palabras de Marcos Roca Sierra,

> si algo caracteriza al pensamiento posmoderno es la conciencia de la imposibilidad de postular una objetividad empírica (como pretendía el positivismo de la tradición filosófica angloamericana), ni una subjetividad trascendental (propia del idealismo de la tradición filosófica francoalemana) que fundamente un discurso sobre la realidad. Nada puede ser representado más allá de los límites del lenguaje. De un lenguaje entendido como "juegos de lenguaje", como diversión y entrecruzamiento que disemina el texto en una infinita cadena de interpretaciones.[920]

La metanarración de *Un hombre que se parecía a Orestes* se diferencia de los relatos históricos por ser paradójicamente legítima, testimonial y veraz, según anuncia el mismo narrador: "Lo que con testimonios que figuran en la primera parte de este texto se demuestra ser falsedad, ya que Ifigenia"(OR, 213); "además de lo que se dice en la tercera parte de este libro de los viajes, amistades, dudas y secretos pensamientos de Orestes, conviene explicar el final de la gran aventura, según los testimonios más veraces" (OR, 222). En opinión de Cunqueiro y de los postmodernistas, la exterioridad metódica de los

[919] J. F. Lyotard. *La condición postmoderna, op. cit.*, p. 9.
[920] M. Roca Sierra. *La construcción del sujeto…*, *op. cit.*, p. 63.

juegos estructurales ofrece mayor garantía de objetividad que el esfuerzo de hacer pasar por verdadero lo narrado. Todo saber es básicamente retórico y ficcional, en la medida en que no existe un lenguaje puramente denotativo para referirse a la realidad. La positiva autocrítica del gallego hacia su propia obra es un proceso ilimitado en el que los textos se alimentan de otros textos.

El apunte crítico de Antonio Jesús Gil González sobre la novela de *Orestes* es muy agudo y reforzaría el enfoque postestructuralista y postmodernista de Álvaro Cunqueiro: "No menos irónicamente, en el retrato dedicado a Electra, se afirma que 'Filón el Mozo, que es la autoridad a quien hay que seguir en el personaje Electra' (OR, 218); como en el dedicado a Ifigenia, en que el *autor* se autorrefiere por primera y única vez en la novela, tomando partido por la versión de Filón[921] cuando esta contrasta con la precedente de otras fuentes".[922] El autor empírico no proclama su potestad sobre el relato: estando sumergido en un sistema de relaciones *imput-output*, su tarea consiste en interpretar los datos para reconvertirlos en una nueva materia lingüística y literaria. La verdadera autoridad del *Orestes* es el ente ficticio Filón el Mozo, o sea, el inmenso manantial de la literatura y del arte universal, que es también portador de la verdad de las matrices, del sueño, de la memoria, de la imaginación. La poética cunqueiriana es un testimonio veraz de la condición humana, busca respuestas sin erigirse al plano epistemológico, como los grandes relatos de la historia.

---

[921] "Pero el autor está por la versión de los espejos, y gusta de imaginarse" (OR, 221).

[922] A. J. Gil González. *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea.* [Tesis doctoral]. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, pp. 158-159.

4.6.6. La autoconciencia de los personajes frente al autor

4.6.6.1. *Un hombre que se parecía a Orestes* y *Seis personajes en busca de autor*

> Certainly Hamlet is one of the first characters to be free of his author's contrivances. Some three hundred years later six characters would visit a playwright, who had not invented them, and according to his own testimony, ask him to be their author (Lionel Abel).[923]

La "Segunda parte" de *Un hombre que se parecía a Orestes* desarrolla las mismas reflexiones metateatrales y metanarrativas de *Seis personajes en busca de autor* (1921). Para Álvaro Cunqueiro y Luigi Pirandello, los personajes y las historias de un libro poseen una realidad propia, independiente del creador; los protagonistas poseen una existencia verdadera y efectiva, sus vicisitudes van pasando delante de nuestros ojos con el vigor y la fuerza de una forma viva. Es forma creada por el autor, que renace constantemente gracias a los actos de lectura. En *Un hombre que se parecía a Orestes* hallamos la siguiente afirmación cunqueiriana:

> Fíjate en que todo está escrito. Todo lo que está escrito en un libro, eso va pasando, vive al mismo tiempo. Estás leyendo que Eumón sale de Tracia una mañana de lluvia, y lo ves cabalgar por aquel camino que va entre tojales, y pasas de repente veinte hojas, y ya está Eumón en una nave, y otras veinte, y Eumón pasea por Costantinopla con un quitasol, y otras cincuenta, y Eumón, anciano, en su lecho de muerte, se despide de sus perros favoritos, al tiempo que vuelve a la página primera, recordando la dulce lluvia de su primer viaje (OR, 98).

---

[923] L. Abel. *Metatheatre*, *op. cit.*, p. 58.

Y, en *Seis personajes en busca de autor*, Pirandello escribe más o menos lo mismo:

> Cosí, sempre, ad apertura di libro, troveremo Francesca viva confessare a Dante il suo dolce peccato; e se centomila volte di seguito torneremo a rileggere quel passo, centomila volte di seguito Francesca ridirá le sue parole, non mai ripetendole meccanicamente, ma dicendole ogni volta per la prima volta con sí viva e improvvisa passione che Dante ogni volta ne tramortirá. Tutto ció che vive, per il fatto che vive, ha forma, e per ció stesso deve morire: tranne l'opera d'arte, che appunto vive sempre, in quanto é forma.[924]

El gallego pone el ejemplo de Eumón: el personaje es humano, siente, experimenta y actúa como nosotros. En la primera página, Eumón emprende alegre el viaje; por el contrario, en la última es anciano y está próximo a la muerte y decide volver al principio, a un dulce recuerdo de juventud que suavice el último momento. Para el siciliano, bajo la confesión de Francesca a Dante palpitan la vida y la emoción que cada lector vuelve a recrear, como si Dante y la amante de Paolo se encontraran siempre por primera vez.

Tanto en *Un hombre que se parecía a Orestes* como en *Seis personajes en busca de autor*, los caracteres son conscientes de ser personajes y de tener un drama por representar. Los actantes llevan una máscara teatral que les congela en una esencialidad, y no tienen posibilidad de quitársela porque es su razón de ser.

En Cunqueiro, Egisto cambia de costumbres para adaptarse a las exigencias de la tragedia de Esquilo: "Le dejaban una sensación de compañía y tranquilidad que no era lo propio de su trágica expectación, y por eso pasó a preferir la espera, en las noches lluviosas de comienzo de otoño" (OR, 79). El usurpador gasta toda la vida esperando

[924] L. Pirandello. *Pirandello*, *op. cit.*, p. 570.

a Orestes y haciendo las pruebas de actor, ensayando su perfil y su sombra a la luz de la luna para ser reconocido por el vengador nocturno (OR, 78). El amigo Eumón le sugiere separarse de sí mismo, del "Egisto regicida" (OR, 102) y bajar del escenario. Para Egisto, el antifaz de "rey de la tragedia" (OR, 129), de "el que tenía que morir" (OR, 124), es intrínseco a su existencia y necesario a su gloria; si el guión se torciese en una dirección no prevista, él quedaría disminuido en la ópera (OR, 102). Para el asesino de Agamenón, la ciudad de Micenas es una cárcel que le atrapa,[925] pero él ni se quita el antifaz ni se rebela a su destino de títere. Robert Spires afirma que "although he is a self-conscious fictitious character frustrated with his formulaic existence, his action here represents at best a half-hearted rebellion against the formulas; by embellishing them, in effect he underscores their authority over him".[926] En la misma dirección se sitúa Ana María Dotras que considera a Egisto "la primera víctima de la ironía del narrador que pone de manifiesto el contraste entre el Egisto-real, que se resiste a renunciar a un papel imaginario que ha elegido, y el Egisto-héroe soñado".[927]

En cambio, en Pirandello, seis personajes nacidos de la fantasía del autor le acosan para ser los protagonistas de una obra de arte. Cansado del forcejeo, el autor pone en escena el rechazo frente a sus criaturas, que buscan, entonces, a otro dramaturgo para representar su drama familiar. El padre y la hijastra tienen más conciencia que

---

[925] "Cuando llegaron al mojón, donde el camino real comienza a descender, en amplias curvas, hacia a la ciudad, vieron a ésta, blanca y redonda, y era la hora de encender, faroles, y ya se veían aquí y allá alegres luces.
-¡Es el hogar! –dijo el tracio respetuoso, quitándose la birreta.
-¡Es la prisión! –dijo Egisto inclinando la cabeza" (OR, 131).

[926] R. C. Spires. "Álvaro Cunqueiro's *Orestes* and the Rebellion against Novelistic Constraints", *op. cit.*, pp. 338-339.

[927] A. M. Dotras. "*Un hombre que se parecía a Orestes*, parodia moderna del mito helénico", *op. cit.*, p. 353.

los demás de ser personajes y por eso les urge la necesidad de vivir su papel de cualquier manera; de hecho, si no pueden recitar el motivo por el cual han nacido mueren: "il Padre e la Figliastra- che piú degli altri tengono a vivere e piú degli altri han coscienza di essere personaggi, cioé assolutamente bisognosi d' un dramma e perció del proprio, che é il solo che essi possano immaginare a se stessi e che intanto vedono rifiutato; situazione 'impossibile', da cui sentono di dover uscire a qualunque costo, per questione di vita o di morte".[928] Al igual que Egisto, los caracteres pirandellianos sólo viven dentro de una forma, la suya propia; por tanto, según las acotaciones del autor, llevan una máscara que les eterniza en un sentimiento fundamental: el remordimiento del padre,[929] la venganza de la hija, el menosprecio del hijo, el dolor de la madre.

Por último, según Lionel Abel, el personaje autosuficiente posee una profunda imaginación dramática. Herencia de la tradición literaria, de mitos y leyendas, esta surte efecto sobre el drama y su disposición antes que la de su autor. Para Abel, la imaginación dramatúrgica de los caracteres es el axioma principal de las obras metadramáticas y metateatrales:

> Yet the play I am pointing at do have a common character: all of them are theatre pieces about life seen as already theatricalized. […] What dramatized them originally? Myth, legend, past literature, they themselves. They represent to the playwright the effect of dramatic imagination before he has begun to exercise his own; on the other hand, unlike figures in tragedy, they are aware of their own theatricality. […] I call them metaplays, works of metatheatre.[930]

[928] L. Pirandello. *Pirandello*, *op. cit.*, p. 565.
[929] "IL PADRE *(solenne)*: Il momento eterno, com'io le ho detto, signore! Lei *(indicherá la Figliastra)* é qui per cogliermi, fissarmi, tenermi agganciato e sospeso in eterno, alla gogna, in quel solo momento fuggevole e vergognososo della mia vita. Non puó rinunziarvi, e lei, signore, non puó veramente risparmiarmelo". Ibíd., p. 645.
[930] L. Abel. *Metatheatre*, *op. cit.*, pp. 60-61.

Egisto manifiesta una imaginación dramática cuando prepara, con pormenores de detalles, la escena de su asesinato: "Egisto, verdaderamente, lo pensaba todo como si la escena final se desarrollase en el teatro, ante cientos o miles de espectadores" (OR, 79). El rey se ocupa de los todos los elementos de la representación (el montaje del decorado en la cama nupcial, la gestualidad y expresión de Clitemnestra, y finalmente su diálogo apasionado con el hijo, que habría que tratar previamente con Orestes para un mayor efecto escénico). Tras ponderar la mímica de la caída mortal, Egisto lamenta, una vez muerto, no poder "levantarse a recibir los aplausos, ni a dirigir el asesinato de Clitemnestra" (OR, 80). El usurpador es actor con una mentalidad de dramaturgo y, en última instancia, está desligado del narrador.[931]

[931] N. Criado Martínez recuerda la importancia del teatro "como elemento indispensable de la concepción vital del autor y de sus personajes, siempre campando por su independencia ficticia". En N. Criado Martínez. *Álvaro Cunqueiro*, *op. cit.*, p. 109.

4.6.6.2. Orestes y Hamlet

> ¡Oh, cuán vil que soy y qué canalla!
> En verdad que es monstruoso que ese cómico
> por puro fingimiento y soñando una pasión
> pueda forzar su ánima a su gusto
> de modo que pueda hacer que su rostro palidezca,
> la voz rota, adaptando su naturaleza toda
> a su aspecto exterior. ¿Y todo por qué?
> ¡Por Hécuba! […]
> Yo, sin embargo,
> un canalla, insensible, miserable, forjado en barro,
> como Juan don Sueños, preñado de indiferencia,
> y sin decir nada (*Hamlet*, II-ii, 571-580; 587-591).[932]

Un hombre que se parecía a Orestes presenta una continuidad temática y metateatral con *Hamlet* (1605). Las obras parecen construirse sobre la misma base actancial: imposición del papel de vengador por parte de un orden superior, rebelión y duda del personaje, y aceptación del rol frente a la muerte.

Forzado a entrar en la tragedia de Esquilo, Orestes ve que se le asigna la parte más importante, la de protagonista, o sea, de héroe vengador. Quien dramatiza al hijo de Agamenón es su hermana mayor; Electra le aguijonea para que asuma el papel de Orestes y cumpla con la sangrienta obligación, "justa y necesaria" (OR, 142), de matar para la madre adúltera y al amante asesino:

> Tú -le había dicho Electra- declararás siempre que eres Orestes, y que te diriges, sin perder hora, a cumplir la venganza. La gente se apartará, religiosamente, aterrada por tu sino fatal.
> Y Electra insistía:
> -La cabeza levantada, el manto desgarrado por las zarpas de los caminos, los zapatos cubiertos de polvo. Pides agua, bebes, te mojas los ojos y das las gracias (OR, 146).

---

[932] De ahora en adelante cito de la edición de Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer. W. Shakespeare. *Hamlet*. Madrid: Cátedra, 2006.

También Jacqueline Eyring Bixler reconoce en el *Orestes* el proceso de dramatización irónico de unos personajes sobre otros: "The characters turn out to be dramatists as well as actors who must perform roles assigned to them by other dramatists".[933]

En Shakespeare encontramos la misma situación inicial. El fantasma paterno alecciona a Hamlet, obligándole a una determinada postura ante la vida: "The Ghost is determined to impose on Hamlet a definite posture".[934] Tras relatar su violenta muerte, el rey de Dinamarca clama venganza, y el hijo jura borrar todos sus pensamientos para dedicarse en cuerpo y alma al dictado paterno (*Hamlet*, I-v, 8-112).

Orestes y Hamlet poseen una profunda consciencia dramática e intentan rebelarse frente a la máscara de asesino. Al hijo de Agamenón le gustaría salirse de la imposición de Electra y tener como oficio el de vigilante de la muerte del río en el mar. Robert Spires interpreta este deseo como un renacimiento liberador: "El mar es el símbolo arquetípico de la madre, y la imagen de un río fluyendo en el mar […] sugiere el mitema de una vuelta al útero. Lo que resulta es que estas imágenes sugestivas le hacen al lector implícito sentir que la existencia fantasmal de Orestes surge de un conflicto entre su papel impuesto y el deseo de un renacimiento liberador".[935]

Según la interpretación de Lionel Abel, también el heredero danés pretende escaparse del rol indeseable mediante el intento de dramatización del fantasma paterno: "I suggest, though, that the reaction of Hamlet is that of a man with a playwright's consciousness who has just been told to be an actor, and is now determined to make an actor

---

[933] J. Eyring Bixler. "Self-conscious Narrative and Metatheater in *Un hombre que se parecía a Orestes*", *op. cit.*, p. 214.
[934] L. Abel. *Metatheatre*, *op. cit.*, p. 46.
[935] R. C. Spires. "Mito-realidad: la dinámica de *Un hombre que se parecía a Orestes*". *La novela española de posguerra.* Madrid: Cupsa, 1978, p. 264.

of the very playwright who had cast him for an undesired role. […] This is not a struggle between two characters, but between two playwrights".[936]

Lo cierto es que ambos caracteres se repliegan en la pasividad y, en lugar de actuar, demoran continuamente el acto de la venganza y van ganando tiempo frente al guión. En una nota aclaratoria a *Orestes* y a su representación teatral *O incierto señor don Hamlet* (1958), Cunqueiro confirma que

> los héroes intelectuales –Hamlet, Orestes- son hijos de la duda. Tratar de llevar a la acción a héroes intelectuales es un fallo. Si Orestes consigue llegar en mi novela a la ciudad de su niñez es por el empuje de su hermana; él jamás lo hubiera conseguido.[937]

Con todo lo dicho hasta aquí no he agotado la comparación entre *Cuando un hombre que se parecía a Orestes* y *Hamlet*; pues las similitudes abarcan toda la obra shakesperiana hasta el final del drama. En el *Orestes* vemos cómo el protagonista prosigue su viaje para llegar a Micenas, escogiendo el camino más largo y tardando cincuenta años. A lo largo del viaje, el vengador cuenta lo que el destino ha reservado para él y pide consejos a sus interlocutores.[938] Orestes se interroga constantemente sobre su intervención en la tragedia y vive en la incertidumbre de si subirse al tablado y cumplir u olvidarse y rehacer su vida, asumiendo otros nombres y patrias: "¿No puedo

---

[936] L. Abel. *Metatheatre*, *op. cit.*, p. 47.
[937] R. Nicolás Rodríguez (ed.). *Entrevistas…*, *op. cit.*, p. 126.
[938] Como veremos más adelante, los microrrelatos son cuentos, cargados con mucho humor e ironía, sobre la inutilidad de la venganza y empujan al héroe a reconsiderar su actuación: "In part Three, no one has ever heard of Egisto or Orestes or the fated act of vengeance; nearly everyone, however, has heard of a similar case in which a great act of vengeance was involved, causing Orestes to constantly consider and re-consider his own insecure situation". En M. D. Thomas. "Cunqueiro's *Un hombre que se parecía a Orestes*: a humorous revitalization of an ancient mith", *op. cit.*, p. 41.

desentenderme de este asunto? ¿No puede esperar la venganza? ¿Solamente he de vivir para ella? ¿El reino perdido? ¿Qué reino, qué súbditos?" (OR, 154).

Sobre el protagonista de *Hamlet* podría decirse que este se pone la máscara de la locura, de tal suerte que interrumpe el desarrollo del guión y puede tener sentimientos espontáneos. La representación teatral de los cómicos confirma las revelaciones del espectro; sin embargo, el príncipe continúa manteniéndose dubitativo e incluso perdona la vida de su tío Claudio mientras está rezando por miedo de enviarle al cielo y no al infierno. Hamlet sufre un debate interno y sus dudas le hacen ser resolutivo sólo en palabras para luego posponer la ejecución del papel más importante y más trágico de su vida. El paradigma de la excesiva reflexión de Hamlet, la "teoría de la *thought-sickness* del héroe",[939] según la interpretación de Friedrich Schlegel y Samuel Taylor Coleridge, es su duda ontológica: "ser o no ser… He ahí el dilema./¿Qué es mejor para el alma/sufrir insultos de Fortuna, golpes, dardos,/o levantarse en armas contra el océano del mal,/y oponerse a él y que así cesen?/Morir, dormir…" (*Hamlet*, III-i, 56-60).

Estos héroes intelectuales acatan el destino al descubrir la senectud y la muerte. Orestes se decide a pisar tierra en la desembocadura de su río para llegar por la tarde a la ciudad y sacar, por fin, la espada vengadora: "ya en el umbral de la ancianidad […]. Quizá lo que más le obligaba ahora al cumplimiento de la venganza era la muerte de su viejo caballo. No debía defraudarlo" (OR, 162). El hijo de Agamenón ha frustrado la tragedia a lo largo de toda su vida, agotando las posibilidades de su juventud;

[939] C. Pérez Gallego *et alii*. *Guía de Hamlet*. Madrid: Fundamentos, 1988, p. 57.

ahora frente a la decadencia y a la muerte, que convierte a todos en actores teatrales, Orestes asume su papel.

En el acto V vemos a Hamlet en el cementerio sujetando la calavera de Yorik. En opinión de Abel, es el momento en que el príncipe reconoce la verdad del guión y está listo para actuar en el peor de los dramas, hacer su parte y creer en ella hasta la muerte, que es el más espantoso dramaturgo: "The skull is pure theatre. It is a pefect mask. I think it is at this moment that Hamlet accepts deaths's dramaturgy, not his father's, not his own. He is ready to die now, no matter what the occasion"[940]. Cuando Laertes confiesa a Hamlet haberle herido mortalmente, el príncipe mata a Claudio: muriendo ha hecho lo que no pudo cuando esperaba vivir.

4.6.6.3. Doña Inés y *Azorín*

Para el personaje de Doña Inés Cunqueiro se inspira en la novela homónima de *Azorín* (1873-1967), publicada en 1925. En ambos casos se trata de una dama madura, víctima de sus propios ideales románticos, en conflicto con un mundo prosaico y pragmático.

En *Doña Inés (Historia de amor)*, la protagonista, emulando los pasos de su antepasada doña Beatriz, se enamora de un joven poeta. Un beso entre ellos produce un escándalo en la ciudad provinciana de Segovia; la dama decide abandonar el país, hacer donación de sus riquezas a amigos y familiares, y fundar un orfanato en Argentina al que dedica el resto de su vida.

[940] L. Abel. *Metatheatre*, *op. cit.*, p. 49.

En *Orestes*, Filón retrata a una doña Inés que vive en un desmedido enamoramiento y en una encendida pasión por los galanes de sus sueños. Está a la constante espera de cartas de amantes lejanos y a todos los transeúntes del Paso de Valverde les convierte en pretendientes suyos. Las dos heroínas son trágicas, la cruda realidad no da cabida a sus ideales románticos que sucumben ante el prosaísmo y el compromiso social.

Además de tomar en préstamo la protagonista femenina, Álvaro Cunqueiro cuenta para el *Orestes* con la estructura de *Doña Inés* y con algunas otras metanovelas de *Azorín*, productos de la corriente literaria que, desde principio del siglo XX, intenta revitalizar el género del estancamiento realista. José Martínez Ruiz se opone a la epistemología positivista, decimonónica, abogando por una epistemología relativista y por la creación de una nueva realidad –superrealidad- mímesis de la relación entre la mente del artista y su entorno. *Azorín* indaga en los procesos mentales e imaginarios que convierten los estímulos externos en asociación de ideas y de imágenes para formar el tapiz del texto. Además de *Doña Inés*, en palabras de Ángeles Encinar, "un magnífico ejemplo para hablar sobre el arte creativo de este escritor",[941] los mismos títulos y subtítulos de las novelas del escritor de Monóvar enfatizan el interés por los preliminares de la ficción {*Félix Vargas. Etopeya* (1928); *Superrealismo (Prenovela)* [1929]; *El Escritor (Novela)* [1941]; *Capricho* (1943); *La isla sin aurora* (1944)}.

En *Doña Inés*, el proceso de identificación entre la protagonista y su antecesora surte del recurso de la obra dentro de la obra:[942] en rigor, el personaje y narrador de

[941] Á. Encinar. *La desaparición del héroe*, *op. cit.*, p. 45.
[942] Cf. con "esa fórmula tan característica del cuento sobre el cuento, del "metarrelato" que el autor supo explotar de forma admirable en

segundo grado Don Pablo lleva a cabo la investigación y la escritura de una novela cuyo título es *Doña Beatriz (Historia de amor)*. De ahí que "mundo 'real' y mundo ficticio están entremezclados de tal manera que llevan a la duda a los mismos sujeto del relato actual que en ocasiones se muestran incapaces de aislar su propia identidad".[943]

En la novela *El Escritor*, el autor narrativizado expone su problema delante de las cuartillas: la novela todavía está en estado gaseiforme, mientras la idea va surgiendo, poco a poco, de la nada hasta ser un libro. La materialidad cotidiana es el fundamento sobre el cual el escritor hilvana los hilos de su imaginación. El personaje será una mezcla de realidad y fantasía, imposible de discriminar, igual que en la vida misma, donde lo auténtico y lo ficticio están indisolublemente unidos:

> desde el caos primitivo, desde la nada –nada en el cerebro-habrá que ir notando, paso a paso, matiz tras matiz, el nacimiento de la idea confusa y la transformación de esa idea en definidos conceptos. Y esa labor será por sí misma un libro. […] No acierto a esclarecer, empero, el personaje central del libro. La vida cotidiana me ofrecería sus ejemplares: no tendría yo sino bordar, cual en un dechado, con sedas o estambres de distintos colores. Sobre la realidad pondría yo los accidentes de la fantasía. Poco a poco me iría acercando al personaje, y éste quedaría cada vez más definido. Llegaría un momento –así lo espero- en que el personaje hablaría y accionaría con independencia de mi voluntad. ¿Con más vida siendo imaginado que real? ¿Y quién puede discernir en la vida lo auténtico de lo ficticio?[944]

¿No es la misma autocrítica de la escritura que hace Cunqueiro, desdoblado en el personaje-dramaturgo Filón, que mira fuera de la ventana al trasiego cotidiano de una calle

---

novelas extensas, como *El escritor*". En E. Díaz Navarro y J. R. González García. *El cuento español en el siglo XX*, *op. cit.*, p. 32.
[943] Á. Encinar. *La desaparición del héroe*, *op. cit.*, p. 46.
[944] Azorín. *El Escritor*. Madrid: Espasa-Calpe, 1976, pp. 14-15.

como fuente de inspiración de su obra? (OR, 57).[945] Ambos autores reclaman el importantísimo papel de la imaginación en la creación de un mundo representado, cuyo utillaje es convertido en objeto de novelización, y niegan la posibilidad de fijar la realidad, siendo esta objetiva y subjetiva, real y, a la vez, inventada por el hombre.

Otra similitud entre Cunqueiro y *Azorín* es la subversión de la jerarquía entre autor y personaje y la independencia de este último. En una ocasión, el narrador-autor del *Orestes* aparece en el texto haciendo declaraciones sobre la realidad psicológica del protagonista. Siendo criatura con vida propia, elige su futuro. La clave del cumplimiento de la venganza la tiene Orestes y el narrador sigue sus movimientos y decisiones. Se da a entender que el relato se forja alrededor de las decisiones del vengador: "Supongamos que no tiene que vengarse, y está en su ciudad natal. Pasea saludando a las gentes, come invitado, baila en las fiestas, discute con el que le cose el cinturón o le hierra el caballo, un cazador le trae plumas de águila o de faisán para su montera, la madre de su amigo más íntimo borda sus iniciales en una camisa nueva. […] Pero nada de esto será posible si él se venga, si cumple la venganza" (OR, 143-144).

Capricho trata de la relación de los personajes con el autor. Este plantea el enigma de la casa misteriosa y cada uno de ellos, desligados y gozando de vida propia, ofrecerá una solución. Los actantes son libres de hacer lo que quieren; el autor les otorga el espacio y el tiempo para ubicar la aventura donde y cuando les plazca, siempre que decidan emprender el viaje. El autor implícito se dirige a sus criaturas con estas palabras: "Soy el autor: No os he tratado mal. Si queréis, vais a la casa misteriosa; si no queréis, dejadlo". […] Podéis concretar la aventura con

[945] *Vid*. pp. 512-513.

profusión de pormenores auténticos, o podéis hacer que flote, como una nublina, en lo que no se precisa. ¿Y cuál de estos dos modos elegiréis vosotros? La misma duda vuestra es la mía".[946]

El proceso de independencia de los personajes cunqueirianos, empezado con la imaginación dramática de Egisto y Orestes -ambos conscientes de jugar una parte importante en una larga ficción-, culmina con doña Inés y el reconocimiento de su ontología lingüístico-artística. Cuando se le pregunta quién es, ella contesta:

> Yo soy el palacio, este palacio, este jardín, este bosque, este reino. A veces imagino que me marcho, que abandono el palacio en la noche, que huyo sin despedirme, y conforme le voy imaginando siento que la casa se estremece, que amenazan quebrarse las vigas, se desgoznan las puertas, se agrietan las paredes, y parece que todo vaya a derrumbarse en un repente, y caer, reducido a polvo y escombro, en el suelo. Todo esto depende de mí, músico, de esta frase que soy yo, en una larga sinfonía repetida monótonamente, ahora adagio, después allegro, alguna vez andante… (OR, 179-180).

Mientras los otros personajes sólo sienten su ficcionalidad, Doña Inés se reconoce creación imaginaria. La dama sabe que su papel está construido con palabras y frases inventadas por ella misma. Sintiéndose ente artístico y verbal puede trascender las convenciones de la ficción y volver al limbo de lo increado arrastrando consigo su entorno. Si uno de los elementes decide rebelarse, la estructura entera puede desmoronarse. Su autoconciencia lingüística y teatral la distingue de los otros caracteres del *Orestes*, rehenes de su papel en la tragedia esquiliana, y apunta a una mayor libertad artística y experimental de la novela.

---

[946] Azorín. *Capricho*. Madrid: Espasa-Calpe, 1964, p. 91 y p. 93.

La aparente discontinuidad temática de la pieza de doña Inés, considerada por algunos críticos un parche de última hora, revela, al contrario, una esencial unidad en el tema metaficcional. Robert Spires es pionero en reconocer que la modernidad del personaje de Doña Inés con respecto a los otros personajes provenientes del mundo clásico le permite desafiar los vínculos formales en que se encuentra. "Because of her role as intruder along with her self-awareness of her linguistic-artistic ontology, Doña Inés represents the realization of a rebellion the other characters are unwilling to attempt".[947] En fin, doña Inés es la única capaz de declarar su esencia puramente literaria y su superioridad a las reglas de la ficción. De esta manera, la dama es la máxima expresión de la poética autorreflexiva de Cunqueiro.

4.6.7. El *Orestes* y el pensamiento filosófico barroco: el *Theatrum mundi* y la vida como sueño

> Recuerda que eres el actor de un drama tal como lo quiere el amo: corto si lo quiere corto, largo si lo quiere largo; si quiere que hagas el papel de mendigo, de cojo, de soberano o de particular, muestra capacidad para representar bien tu papel; te corresponde interpretar bien el personaje que te ha sido confiado, pero el escogerlo le corresponde a otro (Epicteto).[948]

La indagación del misterio de la creación literaria esconde una profunda desazón epistemológica. La autorreflexividad de la escritura es una manera de alumbrar el misterio de lo incognoscible y preguntarse por la

[947] R. C. Spires. "Álvaro Cunqueiro's *Orestes* and the Rebellion against Novelistic Constraints", *op. cit.*, p. 342.
[948] Cito de P. Calderón de la Barca. *El gran teatro del mundo.* Madrid: Cátedra, 2009, p. 26.

posición del ser en el mundo –*Dasein*- que se encuentra a sí mismo como dado y arrojado en un espacio-tiempo, un hecho del que él no encuentra en sí el fundamento –*Grund*-. La reflexión filosófica de la existencia humana se une a las metáforas del *Theatrum mundi* y de la vida como sueño y a la oposición entre el destino y la voluntad humana o libre albedrío.

El arte áureo contiene, mezclado con los códigos metacreativos, una grave reflexión filosófica y teológica sobre la facticidad. Sus mayores representantes literarios son William Shakespeare y Pedro Calderón de la Barca, antecedentes importantísimos del pensamiento metafísico presente en el *Orestes* cunqueiriano.

En primer lugar, desde el Barroco, el procedimiento del teatro dentro del teatro se convierte en una perfecta transposición del símil de la vida-comedia. En esta fórmula, el mundo y la vida son percibidos como un teatro en el que los hombres son a la vez actores y observadores (de la función de otros hombres), todo bajo la mirada de Dios, el Supremo Espectador.

En el *Orestes* encontramos varias imágenes de la existencia humana a guisa ya sea de retablo o de libro escrito, o bien de representación sobre un tablado. A mi juicio, el siguiente fragmento metaliterario posee también una lectura metafísica: "Fíjate en que todo está escrito. Todo lo que está escrito en un libro, eso va pasando, vive al mismo tiempo. Estás leyendo que Eumón sale de Tracia una mañana de lluvia, y lo ves cabalgar por aquel camino que va entre tojales, y pasas de repente veinte hojas, y ya está Eumón en una nave, y otras veinte, y Eumón pasea por Costantinopla con un quitasol, y otras cincuenta, y Eumón, anciano, en su lecho de muerte, se despide de sus perros favoritos" (OR, 98). La cita parangona la vida de Eumón a una navegación impresa en un libro. Aquí, el lector observa

las diferentes etapas del periplo del protagonista hasta encontrarlo en el momento final, próximo a la muerte.

Por supuesto, la figura de Orestes es la que más se presta a una interpretación trascendental. El narrador habla del vengador como "el nombre del hombre" (OR, 31), siendo así metáfora del ser humano actuando en la representación de su *Dasein*:

> Pero, para Orestes, su intervención se reduce a matar a Egisto. Muerto Egisto, se acabó su papel. Hace mutis y se va a sus vagancias. Si se adelanta y te mata, evita la muerte de su padre, lo que no le importa, y finiquita su obligación (OR, 99).[949]

Los ejemplos mencionados recuerdan una de las fórmulas más famosas del *Theatrum mundi*. En *Noche de reyes* (1623), Shakespeare presenta hombres y mujeres como comediantes en el gran escenario del mundo. El dramaturgo cuenta las siete edades que nos corresponden con sus respectivos papeles. Todos tenemos marcados, a la manera de Orestes, nuestras intervenciones y mutis:

> El mundo es un gran escenario
> Y simples comediantes los hombres y mujeres.
> Y tienen marcados sus mutis y las apariciones
> Y en el tiempo que se le asigna hacen muchos papeles,
> Pues en siete edades se dividen sus actos (*Noche de reyes o como queraís*, II-iii, 138-142).[950]

Los roles impuestos a la familia real en la tragedia de Esquilo y, sobre todo, el de Orestes que desea cambiar el rumbo de su destino ["Orestes quiere salir de la rueda, vivir libre" (OR, 99)], vuelven a representar la suerte de la humanidad bajo la bóveda celestial. Los personajes se

---

[949] Cito de la edición de Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer. W. Shakespeare. *Noche de reyes o como queráis*. Madrid: Cátedra, 2003. Lo subrayado es mío.
[950] Lo subrayado es mío.

hacen símbolos universales, por efecto de una hipertextualidad explícita con *El gran teatro del mundo* (1655): "Las gentes van y vienen, señor Eusebio, y puede decirse que este vado es el gran teatro del mundo" (OR, 34). La obra calderoniana, súmmum de la vida-comedia, presenta el teatro entre bastidores como metáfora de la Creación. En el autosacramental, el Autor Supremo pide al mundo una gran fiesta en su honor, con el globo terrestre en calidad de escenario y con los hombres como actores de la representación. En la puesta en escena, el mundo no olvida dos puertas, la de la cuna y la del sepulcro. El Autor reparte los papeles sin posibilidad de elección ni de ensayo previo a pesar de las quejas de los hombres/personajes que quisieran elegir lo mejor para ellos. Además, el Autor decide la entrada y la salida de los personajes del espectáculo de su existencia (*El gran teatro del mundo*, 319-332).

Como sabemos, el concepto del *Theatrum mundi* presenta un *continuum* ideológico en la obra cumbre de Calderón, *La vida es sueño* (1635). El drama calderoniano impulsa a creer que tanto el hombre como el mundo son realidades fingidas e imaginadas como en el teatro, soñadas y no se sabe por quién. Una vez llevado a palacio, rodeado de majestad y pompa, Segismundo se cree el heredero de Polonia. Cuando se despierta en su prisión de siempre, encadenado y vestido con pieles de animales, no halla diferencia alguna entre el sueño y la vigilia: son indistinguibles. El príncipe llega a la conclusión de que la vivencia regia fue un sueño asombrosamente vivido y tangible, pero, al fin y al cabo, un sueño. Entonces, para él todo hombre sueña su papel sin saberlo hasta despertar. El rico sueña su opulencia, mientras el pobre sueña su miseria. Segismundo se ha soñado malvado y poderoso y ahora se sueña en cautiverio: "Todos

sueñan lo que son,/aunque ninguno lo entiende" (*La vida es sueño*, II-ii, 2175-2177).

Cuando un ejército de soldados asalta la torre para pedir al legítimo heredero que luche por el trono, en un primer momento, Segismundo, desengañado, rechaza su rol. El príncipe ha entendido la transitoriedad de la vida, esta, como el ser humano, posee una contextura precaria y efímera porque perpetuamente traspasada y desgastada por el paso del tiempo. El esplendor y la grandeza son posesiones negativas, sin fundamento, que se van al primer soplo de viento. Toda belleza, luz y ornamento se marchitan como una flor. Finalmente, Segismundo declara el carácter ilusorio y soñado de la realidad: "Y pues sé/que toda esta vida es sueño,/¡idos, sombras que fingís!/Hoy a mis sentidos muertos/cuerpo y voz, siendo verdad/que ni tenéis voz ni cuerpo" (Ibíd., III-i, 2320-2326).

La concepción filosófica de la vida y del hombre como sueño es palpable también en Cunqueiro. Los sucesivos apartados de *Un hombre que se parecía a Orestes* darán muestra de ello. En el *Orestes*, el autor sugiere la presencia de una mecánica celeste, de un orden superior, donde el hombre y el universo están en perpetuas correspondencias. La tragedia moderna de los personajes de la *Orestiada* está sometida al poder de las estrellas (desde la distribución de los papeles, a las profecías y oráculos de la llegada de Orestes, a los signos astrales que identifican el extranjero Don León con el vengador) al igual que Segismundo, cuyo cautiverio se debe al fatal destino del reino pronosticado por el rey de Polonia. Basilio, astrólogo y experto en ocultismo, lee en las estrellas que su futuro hijo nacerá bajo una funesta coyuntura astral, provocando días aciagos para el monarca y el reino de Polonia. El día del alumbramiento se cumplen los presagios: los astros entran en lucha, la tierra

tiembla, el sol oscurece y en el parto la madre muere. Entonces, Basilio decide encerrar a Segismundo en una torre (*La vida es sueño*, I-ii, 730-738).

La sombra de Calderón se proyecta sobre el futuro de los caracteres cunqueirianos. Por boca de Filón, Cunqueiro señala que "todo esta estudiado, Filipo amigo. Los augurios no pueden ser puestos en duda: la hermana, en dulce juventud, bella si una hubo, irá a reconocer al vengador que llega en las tinieblas. Y el que no envejezca Ifigenia es una probabilidad mayor de que la venganza pueda llegar repentina, el día menos pensado. Probablemente, aunque Ifigenia quisiese no podría envejecer. El orden universal descansa sobre las adivinanzas" (OR, 37-38).[951] Orestes está atado a un "vaticinio fatal" (OR, 98); mientras el hado dirige el destino del usurpador: "La casi ceguera de Egisto le impedía contemplar las estrellas que, apáticas y lejanas, presidían su destino" (OR, 133).[952] Con la aparición del forastero en Micenas, Cunqueiro vuelve a subrayar la presencia de un orden secreto en el que cada ser participa cumpliendo su función. En el caso de *Orestes*, esa ordenanza divina gira alrededor de la realización de la venganza; pues con la llegada de don León a la ciudad los pronósticos de los augurios parecen cumplirse. La sola presencia del extranjero en la casa del augur Celedonio desencadena el degollamiento de cuatro cuervos así "como estaba anunciado para Egisto" (OR, 45).

El teatro de Filón repite la concordancia de todos los elementos del cosmos en el que nosotros y la naturaleza componemos el grado más bajo. Aquí se proyecta lo que Cunqueiro declara en el artículo "As mil caras de Shakespeare": "En tal óptica, a creación enteira, en todo

[951] Lo subrayado es mío.
[952] Lo subrayado es mío.

instante, reflexa a desorde dos nosos instintos. 'Todo é símbolo, e todo símbolo ten poder sobre do seu obxecto'".[953] En la función de Filón, una lámpara que se apaga, un espejo que se quiebra cuando Ifigenia pronuncia el nombre terrible, o un gato que al pasar tira al suelo la corona de Egisto, son señas mensajeras siendo "el vivo retrato del horror que entraba […]. E Ifigenia se estremecía con los presagios" (OR, 55).

En efecto, la superstición del *Orestes* encuentra una perfecta coincidencia en la filosofía gnóstica y rosacrucianas de Shakespeare.[954] Jean Paris habla de "teatro alquímico"[955] shakesperiano donde el hombre se compenetra con el universo y los elementos de una naturaleza fantástica reflejan nuestros terrores y nuestros deseos, conduciendo de signo en signo el destino humano. Bajo esta perspectiva, según Shakespeare, la creación entera, en todo instante, refleja el desorden de nuestros instintos.[956] En *Ricardo II* (1597), la presencia del astro de Selene, junto a los primeros atisbos de una revuelta social, presienten el fenecimiento del poder real: "Se dice que el Rey ha muerto. No habremos de esperar./La pálida faz de la luna aparece sangrienta sobre la tierra;/y profetas de escuálido rostro auguran cambios terribles./Los ricos están tristes mientras saltan y danzan los rufianes,/unos por temor a perder los bienes que gozan,/los otros porque disfrutan el desorden de la guerra./Presagian estos signos la caída o muerte de los reyes" (*Ricardo II*, II-iv, 7-15).[957] En *Hamlet* (1605), la aparición sobrenatural del espectro del rey es

[953] Á. Cunqueiro. "As mil caras de Shakespeare", *op. cit.*, p. 120.
[954] Cf. con "Todas estas crencias debían atopar a súa expresión suprema na filosofía dos Rosa-Cruz, cuia introducción en Inglaterra é contemporánea dos meirandes dramas de Shakespeare". Ibíd., p. 121.
[955] J. Paris. *Shakespeare visto por sí mismo*. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1970, p. 17.
[956] Á. Cunqueiro. "As mil caras de Shakespeare", *op. cit.*, p. 120.
[957] Cito de la edición de Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer. W. Shakespeare. *Ricardo II*. Madrid: Cátedra, 1997. Lo subrayado es mío.

presagio de que "algo huele a podrido en Dinamarca/El cielo podrá enderezarlo" (*Hamlet*, I-iv, 90-91). En *Macbeth* (1606), las brujas adivinan el ascenso y la caída de Macbeth. En resumen, todo el teatro dramático de Shakespeare se basa en una inversión y alteración del orden natural y cósmico. Cuando este llega al límite, se rebela para volver a un nuevo estado de armonía y paz del universo, representado por una nueva unión o una nueva dinastía.

4.6.7.1. La disparidad entre esencia y apariencia. La identidad y el disfraz

> Para engañar al mundo,
> toma del mundo la apariencia, pon una bienvenida en tu mirada
> y en tus manos y lengua; procúrate el inocente aspecto de la flor,
> pero se tú la víbora que oculta (*Macbeth*, I-v, 61-64).[958]

La expectación de la llegada de Orestes ensombrece los días de Egisto y Clitemnestra. El tracio Eumón pregunta a Egisto si tal vez no estén viviendo una comedia de errores. Las cosas pueden ser diferentes de lo que parecen:

> Se me metió en la cabeza que tú y doña Clitemnestra estéis viviendo una comedia de errores. Y cuando salió a relucir el asunto de la barba de Agamenón, me afirmé en mis sospechas. Querido Egisto, ¿estás seguro de que el muerto era Agamenón? (OR, 96-97).

La cita explícita de *La comedia de las equivocaciones* (1591) de William Shakespeare guía la interpretación del fragmento cunqueiriano. La obra plantea el problema cosmogónico por excelencia: la formación de lo múltiple. En

[958] Cito de la edición de Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer. W. Shakespeare. *Macbeth*. Madrid: Cátedra, 1987.

la isla de Siracusa, la pareja Egeonte y Emilia viven felices hasta que el mercader se ve obligado a separarse de su mujer para cuidar de los negocios. Después de seis meses, Emilia se reúne con él en Epidarmo y da a luz dos gemelos; el mismo día en que en la misma posada una joven menesterosa alumbra también dos varones. Egeonte, apiadado, compra a estos niños, los Dromios, para ponerlo más tarde al servicio de los suyos, los Antífolos. En el camino de vuelta a casa, la familia naufraga escindiéndose en dos grupos de tres que recogen dos barcos. Egeonte, un Antífolo y un Dromio llegan a Siracusa, mientras que Emilia, el otro Antífolo y el otro Dromio terminan en Éfeso. A los dieciocho años, los gemelos siracusanos deciden ir en búsqueda de sus hermanos y la suerte les hace desembarcar en Éfeso. Después de muchas confusiones, Antífolo reconocerá a Antífolo, Dromio, a Dromio, Egeonte, a Emilia, y, una vez reconstruida la familia, todo volverá como antes a la armonía.

Esta historia secretamente matemática narra una serie de desastres, cada uno de los cuales aparece marcado por la ruptura de una pareja, desde la unidad primordial y la substancia (Egeonte y Emilia en Sicacusa), al primer doble (la separación de los esposos), al engendro de lo cuádruple (los dos Antífolos y los dos Dromios). En Éfeso, los personajes llegan a un grado máximo de división, de falsos reconocimientos y de contrarios por la presencia de los cuatro gemelos. La situación simboliza lo múltiple, el error y la ilusión del mundo de las apariencias: "Este mozo está loco y yo también, no hacemos sino errar de ilusiones en ilusiones. ¡Que alguna santa protección nos saque de aquí" (*Comedia de las equivocaciones*, IV-iii).[959]

[959] Cito de W. Shakespeare. *Comedia de las equivocaciones*. Madrid: EDAF, 1988. Cf. este análisis con la de J. Paris. *Shakespeare visto por sí mismo*, *op. cit.*, pp. 128-131.

El mensaje del teatro barroco es la ley permanente de la antítesis, subyacente a la realidad de los accidentes. En la fragmentación de la esencia nouménica en múltiples fenómenos que intentan reflejarla, todo tiene una doble cara. Las cosas son paradójicas y cambiantes. En *El mercader de Venecia* (1596), el oro esconde la podredumbre y el plomo la riqueza: "Las cosas nunca son lo que aparentan. Siempre engaña al mundo su ornamento" (*El mercader de Venecia*, III-i, 73-74).[960] Entonces, volviendo a *Un hombre que se parecía a Oreses*, también Egisto puede estar engañado sobre lo sucedido; Eumón le sugiere dudar de la máscara de lo real, de su ambigüedad y disfraz: tal vez el usurpador mató a Orestes, enmascarado de Agamenón. El vengador, cansado de esperar su entrada en el tablado, adelantaría su intervención imitando el papel del rey de Micenas.

La discrepancia entre esencia y apariencia encuentra una perfecta metáfora en el teatro. Las simulaciones del mundo coinciden con la escenografía ficticia del espectáculo, donde el hombre/actor/Orestes encubre su verdadera personalidad, fingiendo ser otro y llevando trajes y ornamentos para aumentar el disimulo. En *El teatro del mundo*, los decorados se llaman apariencias: "Y porque en fiesta igual su parte tenga/el hermoso aparato de apariencias, de trajes el ornato,/hoy prevenido quiero/que, alegre, liberal y lisonjero,/ fabriques apariencias/que de dudas se pasen a evidencias" (*El gran teatro del mundo*, 58-65). Luego, el mundo distribuye a los participantes a la comedia de la vida atuendos y adornos para mejor representar su papel.

En la realidad, como en el teatro, nada y nadie es lo parece. Este escepticismo arrastra consigo el problema de

[960] Cito de la edición de Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer. W. Shakespeare. *El mercader de Venecia*. Madrid: Cátedra, 2000.

la identidad del hombre y de su reconocimiento bajo el disfraz de lo exterior aparencial. En *Orestes*, como en el dramaturgia shakesperiana, se repite de manera obsesiva la interrogación sobre la identidad y la necesidad de los personajes de ser reconocidos.[961] Un ejemplo esclarecedor es:

> ¿Quién será? –se atrevió a preguntar a su padre, con una voz que a ella misma le sonó extraña, la voz de la mujer desconocida que pregunta en el teatro quién es ella misma (OR, 31).

La primera parte del *Orestes* plantea la imposibilidad de coincidencia entre la verdadera identidad y el disfraz del yo en el *Theatrum mundi*. A Micenas llega un hombre que se parece a Orestes. El extranjero, tras escuchar de los habitantes de la ciudad las leyendas sobre el vengador, se hace pasar por Orestes, sin nunca confirmar ni desmentir que sea el príncipe vengador. El narrador crea numerosas similitudes entre los dos personajes: el desconocido se hace llamar Don León, antiguo apodo del que vendrá un día; ambos poseen una bengala de plata; el forastero lleva una hebilla con una serpiente anillada en un ciervo, emblema de los amigos de Orestes, y por último lleva una sortija de oro con piedra violeta, que en la función de Filón se convierte en el perdido rubí tebano, el primer signo de reconocimiento de Orestes.

En contadas ocasiones, gracias al enmascaramiento, el parecer de Don León con Orestes se convierte en una fugaz

---

[961] "¿A quién va a matar?" (OR, 24). "¿Quién seguía dirigiendo aquella búsqueda secreta?" (OR, 24). "¿Quién será?" (OR, 31). "-¿Quién me llama? ¿Qué voz viaja hacia mí […]? […] ¡Ay, quién se llevará mi virgo!" (OR, 56). "¿Cómo sería ahora, adulto, el vengador?" (OR, 78). "Quiénes serían aquellos a los que había de dar muerte terrible" (OR, 162). Orestes tiene que ser reconocido por Ifigenia y sus fieles; Egisto tiene que ser reconocido por el vengador, y este, a su vez, reconocer a las víctimas de la venganza. Cf. con las reflexiones cunqueirianas sobre el teatro shakesperiano: "A disparidade entre a esencia e a apariencia é un un tema obsesionante para Shakespeare. É o tema". En Á. Cunqueiro. "As mil caras de Shakespeare", *op. cit.*, p. 111.

identificación: "Fue solamente el tiempo de un relámpago, pero fue" (OR, 32); "¡Orestes! –gritó el augur, sin darse cuenta de lo que decía. Pero ya, habiéndose hecho el silencio e ido el rayo de sol, el forastero aparecía de nuevo sentado en su silla, sonriente, indiferente, como si todo hubiese sido un espejismo, o un sueño que hubiese durado lo que un parpadeo" (OR, 45), y "mientras el acero lo habite el pensamiento airado del que lo usó para la venganza, no habrá quien lo mueva salvo el héroe" (OR, 63).

Cunqueiro establece el símil entre Don León, Orestes y todo hombre. Simbólicamente el ser humano se halla peregrino y extranjero en la tierra, donde la probabilidad de encontrarse a sí mismo es remotísima. En la realidad de las apariencias, el hombre vive sobre un tablado, fingiendo ser diferente de lo que realmente es. La coincidencia con su yo ideal a través del traje, de elementos exteriores y accidentales, es un sueño que dura el tiempo de un relámpago o de un parpadeo. Eusebio, el oficial de forasteros, deja libre al hombre que se parece al vengador porque "era preferible correr el riesgo, una probabilidad entre un millón, de que fuese Orestes" (OR, 70).

Su yo aparente, o sea, el disfraz y el fingimiento que lleva, está escindido de su esencia interior; por lo tanto, el reconocimiento sólo puede ocurrir desde el propio interior, desde la memoria y el sueño de la Edad Dorada: "Aristotélicamente hablando, el reconocimiento se hace desde dentro, y es una memoria que toma cuerpo esencial" (OR, 54-55).[962] Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier interpreta la dimensión teatral de la novela como *Tánatos*. En *Las mocedades de Ulises*, el mito y el teatro empujaban al héroe a fundirse con la otredad para encontrar la unidad y la identidad personal; por el contrario, en *Un hombre que*

[962] Cunqueiro se refiere a la *Poética* de Aristóteles y a la división de la trama en tres partes: peripecia, reconocimiento y sufrimiento.

se parecía a Orestes se produce un derrocamiento de los valores teatrales que de positivos pasan a ser algo negativo, identificable con la prisión del ser y con la convocación de los maleficios de *Cronos*.[963]

El juego de un rol dentro de otro es un procedimiento implícito a la técnica teatro dentro del teatro. La escenografía barroca[964] y los caracteres áureos son, por lo general, espejo de un mundo sujeto al cambio, a la paradoja y al fingimiento. "No soy lo que aparento" y la secuela de ilusiones, falsas personalidades y equívocos, que complican la peripecia hasta la identificación, son la esencia de las comedias de enredo de la época. Para el teatro de los siglos XVI y XVII, la falsedad es la medida de todas las cosas, no sólo por la inestabilidad de lo real, sino también porque el hombre miente y disimula a la perfección. Los prototipos son un hombre que se hace pasar por otro o una mujer, disfrazada de hombre. Don León del *Orestes* es la representación de un personaje clásico camuflado para cambiar su identidad y para mejor conseguir sus propósitos. Entre las numerosísimas referencias clásicas puede citarse *Don Gil de las calzas verdes* estrenada en 1615, donde Tirso de Molina (1579-1648) hace coincidir el clímax de la comedia con la aparición en escena de hasta cuatro Don Giles.

Cunqueiro recupera del Siglo de Oro la obsesión por el disimulo y el disfraz; estas palabras se repiten en numerosas ocasiones ["y si sabía disfrazarse también como

---

[963] A. S. Pérez-Bustamante Mourier. *Las siete vidas…*, *op. cit.*, p. 198.

[964] La escenografía barroca se caracteriza por su movilidad y por sus efectos ilusorios, gracias a artefactos como el *bofetón* (una maquinaria giratoria para la aparición y la desaparición de los personajes), el *pescante* (para el descenso y ascenso de los actores), la *tramoya*, la *trampa* (para la desaparición súbita), las *apariencias* (rápido descorrimiento de una cortina donde aparecen imágenes) y numerosísimas piezas móviles. Cf. con J. M. Díez Borque. *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*. Madrid: Laberinto, 2002.

suponía Egisto" (OR, 24); "o sería mejor ponerlo de a pie, disfrazado de peregrino" (OR, 54); "Eumón invitó a Egisto a hacer un viaje por la costa, ambos disfrazados de correos latinos" (OR, 94), "y finge ser Agamenón que regresa. Se disfraza, disfraza a sus criados, imita el rugido del león" (OR, 99)]. Es más, en la obra de Cunqueiro no faltan ejemplos de mujeres que aparentan ser del género opuesto ["fue que una cuñada del baldado se hiciese pasar por hombre, pegándose un bigote y vistiendo del uniforme" (OR, 112)]. Este último caso es frecuentísimo en las escenas barrocas, por ejemplo, la ambigüedad sexual de Olivia y Viola, la primera disfrazada de su hermano y la segunda, de criado [oh, mi pobre dama! Podría haberse enamorado de un sueño!/Disfraz, oh disfraz, grande es tu seducción, y tu malicia;" (*Noche de Reyes o como queráis*, II-i, 28-29)] o el caso de Rosaura, que se oculta bajo un traje varonil para mejor guardar su propósito y recuperar la honra perdida (*La vida es sueño*, I-i, 961-972).

4.6.8. La duda y el desengaño. El sueño y el Edén

A la par que Segismundo, el rey Egisto nunca puede estar seguro de hallarse dormido o despierto. Siguiendo las estelas calderonianas, Cunqueiro vuelve a recordar el rol de la imaginación en la creación de lo real. La realidad de lo múltiple y de los accidentes es alucinatoria y resbaladiza, también porque es una proyección de los sueños y de las fantasías del yo deseante. Según Eumón, que se declara un "intelectual escéptico" (OR, 101) y es el portavoz de nuestro autor, el usurpador, al igual que cada actor de la comedia humana, está atrapado por un lado en el

sueño de su ficción y, por otro, en la red del sueño universal de Quien distribuye o sueña nuestros papeles.

Juguete de su propia naturaleza imaginaria, incapaz de hallarse por completo en estado de vigilia, la única salida al error y a la ilusión es el desengaño. Eumón aconseja a Egisto distanciarse de la realidad, dudar de que mató a Agamenón. La obsesión del usurpador de vivir la tragedia puede haber creado la trampa de confundir Orestes con la figura paterna. Al disfraz del teatro se añade el disfraz del deseo que empuja a distorsionar y mal interpretar los sucesos. La imaginación de Egisto es creadora de otra realidad que se filtra y se mezcla con la jornada regicida: "En la imaginación de Egisto la jornada regicida iba tomando aspectos nuevos. Egisto se decía a sí mismo, sorprendiéndose a veces de un añadido, que aquello no era invención sino recuerdo, y que, sosegando con el paso de los días, la memoria se hacía más generosa en detalles" (OR, 84).

Eumón sugiere a Egisto salir del escenario para platea y separar de sí mismo el Egisto regicida (OR, 102). Egisto no puede cambiar el curso de las estrellas ni elegir otro papel; no obstante podría distanciarse de una realidad y de un rol impuesto, que le amargan la vida y le obligan a vivir en el miedo y en la desazón. Egisto se imagina continuas conspiraciones contra él; ha gastado todas las rentas del estado en espías y escuchas, y ve en cualquier extranjero un posible Orestes disfrazado. Tampoco en *La vida es sueño*, Basilio puede contrarrestar la irremediabilidad de la fortuna de verse doblegado por su hijo, heredero al trono. Pero, en el caso brindado por Calderón, el cautiverio en la torre, metáfora de la prisión del sueño del yo, en lugar de templar a Segismundo, acrecienta sus violentas pasiones, y le convierte en un bruto y en una fiera humana. Al contrario del usurpador

cunqueiriano,[965] el príncipe de Polonia sabe desengañarse frente a la ilusión de lo real. Esto le permite representar con conciencia su papel y, tras derrotar al rey, imponer su libre albedrío y rendirse a los pies paternos (*La vida es sueño*, III-i, 3162-3247).

En la siguiente acotación, Cunqueiro condensa su credo filosófico:

> Un hombre que duda es un hombre libre, y el dudoso llega a ser poético soñador, por la necesidad espiritual de certezas, querido colega. La filosofía no consiste en saber si son más reales las manzanas de ese labriego o las que yo sueño, sino en saber cuál de las dos tienen más dulce aroma (OR, 101).

Para nuestro autor, la duda conduce al ser humano a la libertad. En efecto, el hombre es libre cuando conoce la malicia de la realidad, cuando tiene constancia de la falsedad del individuo, cuyas intenciones encubren el disfraz del traje y de las palabras, y cuando se reconoce marioneta actuando sobre un tablado dominado por pasiones que no dependen de él. Entonces, el hombre deja de adherirse a la avidez de su deseo, y se desengaña de una realidad intramundana aparente y fugaz, que no le ofrece respuestas, quedando finalmente libre de las ataduras diarias del yo soñante que se frustra continuamente. En William Shakespeare podemos leer que "el sueño que teje sin

[965] En un momento dado, Egisto es capaz de contemplar los sucesos del pasado en perspectiva, alejándolos y objetivándolos; con todo, la conciencia de estar sujeto al azar y al hado no le evitan desgastar los últimos años de su vida a la espera de Orestes: "Profundizando en el tema, Egisto se decía que así como la reina cayó en sus brazos por el susto del pisotón del galgo, pudo haber caído en brazos de otro por el pisotón de un foxterrier, lo cual quitaba todo el mérito a su conquista de la reina moza, a sus canciones y flores, a sus suspiros y serenatas, y Clitemnestra, entregada una vez, por propia dignidad no tendría más remedio que confesarse enamorada de Egisto, disculpando con la joya brillante de un gran amor la subida caída. Y así, pues, fue casualidad el que Egisto se transformase en el matador de Agamenón y en la víctima de Orestes. ¡Parecía todo aquello asunto de novela psicológica!" (OR, 116).

cesar la maraña de las preocupaciones,/la muerte del ir viviendo cotidiano, baño de la fatiga,/bálsamo de las heridas de la mente, plato fuerte en la mesa /de la Naturaleza,/principal alimento del festín de la vida" (*Macbeth*, II-ii, 36-39).

El dramaturgo inglés afirma que el sueño es la muerte del ser, es la cárcel de las preocupaciones y de las fatigas cotidianas; con todo, al mismo tiempo, es el bálsamo de las desilusiones y el manjar del festín de la vida. Si el mundo y nuestro *Dasein* son una mezcla de sustantividad/objetividad e irrealidad/imaginación, lo único que podemos hacer es potenciar el aspecto creativo y transformador de nuestra fuerza creativa. Para Cunqueiro no es importante diferenciar la manzana real del labriego de la manzana de mis sueños, lo esencial consiste en saber cuál de las dos es más dulce y placentera para mi vivencia sobre la tierra. La libertad del hombre no radica en inhibirse frente a la realidad, sino en convocar la imaginación sagrada para vivir y moldear la existencia conforme nuestras esperanzas. Pues entonces, la duda y el sueño son una vía de acceso a la totalidad:[966]

> Los eruditos en islas de la eterna juventud, o Floridas, coinciden en que […] es necesario para la perpetua primavera corporal que el humano abandone todo apetito sensual y se dedique a perfeccionar un único sueño, que lo habitará todo (OR, 37).

Un ejemplo de ello es Ifigenia. La hermana joven se conserva en la virginidad y mocedad, porque no tiene más que el sueño de la venganza. Encerrada en la torre del palacio, distanciada de los impulsos del deseo y libre de

[966] El pensamiento cunqueiriano revela rasgos postmodernos en la concepción de la identidad del sujeto, que se acerca a lo que Paul Ricouer llama "identidad narrativa del sujeto", donde los estímulos de la experiencia vital (historia) se mezclan con los de los relatos (ficción). Cfc. con M. Roca Sierra. *La construcción del sujeto…*, *op. cit.*, pp. 53-55.

toda preocupación mundanal, se dedica a soñar lo previsto por el orden universal: la hermana, en dulce juventud, irá a reconocer el vengador en las tinieblas. Ifigenia, desengañada de las satisfacciones sensoriales, recobra la libertad cósmica, reconociendo en todo lo que le rodea los símbolos de la llegada de Orestes. La hermana, purificada de todo mal, encuentra la llave para reintegrarse simbólicamente en la inmensa metamorfosis de la creación.

Se trata naturalmente de un sueño, cuyo secreto lo conserva la infancia. En un momento dado, Cunqueiro representa a Egisto que, cabalgando libremente en un bosque, se siente niño. El usurpador, atando su pañuelo a una rama de fresno y haciéndose dueño de lanza con banderola, entra en el mundo de ensueño de elfos, duendes y ninfas, saludando a una corza joven que "¡igual era una infanta encantada que acababa de llegar de los bosques de las Ardenas, huyendo de las cazas! -¡Te doy salvoconducto! -le gritó Egisto-. ¡Soy el rey¡" (OR, 128). De manera similar, su viejo bayo parece contagiado del entusiasmo real.

Cabalgando su imaginación, el rey es un poético soñador, creador de un mundo de paz, justicia y amor. Cuando llega al límite de la arboleda se deshace del juego inventado, y le parece que con ello "había tirado al suelo el último día feliz de su vida. Por el rostro de Egisto se deslizaron dos gruesas lágrimas" (OR, 128). El viejo rey vuelve a encontrarse bajo el maleficio temporal, entrando en la edad de los setenta, con tembleques y encorvado sobre su maltrecho caballo. Pérez-Bustamante Mourier interpreta este fragmento como una definitiva renuncia de Egisto "a la posibilidad de asumir otra identidad, una identidad libre y feliz".[967]

[967] A. S. Pérez-Bustamante Mourier. *Las siete vidas…*, *op. cit.*, p. 184.

Para Cunqueiro, el sueño, la poesía y el recuerdo conducen a la verdad, a la pureza, a la libertad, a la luz, a la felicidad, a la belleza y al anhelado y edenista reconocimiento del ser en su patria. Hombres escépticos y desilusionados como nuestro autor se convierten en poéticos soñadores; para ellos emprender el viaje de retorno es contrarrestar el paso del tiempo. La pérdida de la capacidad soñadora equivale a la pérdida de la mocedad y al comienzo de la decadencia.[968] Por eso hay que seguir soñando, porque "quizabes a vida soñada é moito máis longa".[969] El sueño abre el ser a las riquezas del espíritu y esto lo resume magníficamente Shakespeare en su testamento literario: "Nada has de temer. La isla está llena de rumores,/sonidos y dulces cánticos que dan placer y no hieren./A veces, el tañido de mil instrumentos/acaricia mis oídos; y otras voces,/que aun despertando de un larguísimo sueño/me volverían a adormecer; entonces soñaría/nubes que se entreabren y me muestran riquezas/que llueven sobre mí… y lloraría al despertar/por no poder soñar de nuevo" (*La tempestad*, III-ii, 146-154).[970]

[968] "¡Perdido quedó el virgo del sueño! y dejé de ser mozo desde aquel día, y comenzaron a asomar en mi rostro las arrugas".
ANA MODESTA: -¡Soñar es muy cansado!
CORREO: -Pero es lo más antiguo que hay. ¡Antes de hablar!" (OR, 174).
[969] Á. Cunqueiro. "As mil caras de Shakespeare", *op. cit.*, p. 131.
[970] Cito de la edición de Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer. W. Shakespeare. *La tempestad*. Madrid: Cátedra, 2002.

4.6.9. La múltiple personalidad pirandelliana de Orestes

Who's there?
(*Hamlet*, I-i, 1).

Con *Un hombre que se parecía a Orestes*, Álvaro Cunqueiro sondea la duda hamletiana entre la identidad personal del protagonista y su identidad social, teatral y ficticia, sujeta a un mundo de convención y apariencia. Para el mindoniense la pregunta shakesperiana del ser como realidad o no ser como no realidad "trocarase nunha interrogación pirandelliana sobre da persoa. 'Se hai mil verdades, vistámonos con elas'. E onde sexa posible, hai que destruír as limitacións".[971]

No olvidemos que el gallego escribe una versión personal de la tragedia danesa basada en la *Heimskringla* (1225), el Ur-Hamlet de Snorri Sturluson (ca. 1178-1241). En *El incierto señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca* (1958) da su clave interpretativa del nudo del misterio del protagonista, que es la misma zozobra padecida por nuestro vengador, en palabras de Pérez-Bustamante Mourier, "un Orestes hibridado de Hamlet".[972] La angustia vital de Orestes se hace eco también de la incertidumbre que aflige a muchos de los personajes de Luigi Pirandello, en especial, de *El difunto Matías Pascal* (1904) y de *Uno, ninguno y cien mil* (1926). En el proemio a *El incierto señor Don Hamlet*, Cunqueiro plantea preguntas esenciales para el reconocimiento del ser humano como ¿qué es ser hombre?; ¿cuántos hombres son necesarios para hacer un hombre verdadero?, y ¿de dónde viene el hombre?:

[971] Á. Cunqueiro. "As mil caras de Shakespeare", *op. cit.*, p. 111.
[972] A. S. Pérez-Bustamante Mourier. *Las siete vidas…*, *op. cit.*, p. 185.

> ¡Bienvenidos a Elsinor! Para mí, la pregunta que hace el príncipe, recogiendo con la mano izquierda la larga cola de su manto negro, mientras con la diestra se acaricia la propia y pálida frente, es ésta:
> -¿Puede un hombre, al mismo tiempo, ser y no ser? ¿Cuántos hombres son precisos, en la oscuridad, para hacer en la luz un solo hombre verdadero?
> Ésta es la cuestión, el carozo, el nudo. Aquí hago hablar yo a Hamlet, príncipe real de Dinamarca. Aquí hago hablar al hombre.[973]

Ya sabemos que en el mundo de los fenómenos la realidad no es dada ni fijada en una forma concreta; al contrario, es continua e infinitamente mudable y contradictoria. La realidad es un espesamiento de la imaginación y todas las cosas que hoy parecen reales, concretas incluso, están destinadas a mostrarse ilusiones mañana. Actuamos conforme las apariencias que nos creamos y que creemos verdaderas, pero de repente podemos considerarlas equivocadas, falaces y hundirnos en el vacío de lo inestable. Esta endeblez arrastra consigo no sólo la duda acerca de lo exterior del ser, sino también de su interior. Si fuera de nosotros no hay unidad, tampoco nosotros podemos ser uno en un espacio multiforme. El drama humano reside en la conciencia de ser uno mientras somos muchos, según todas las posibilidades que están en nosotros, y según todas las representaciones que nos atribuyen los demás.

Por un lado, tenemos en nosotros todas las potencialidades y estas brotan o se acallan según nuestras experiencias. Un hombre está hecho de muchas sombras, pero no todas forman su identidad, que se edifica dependiendo de los casos, las relaciones y las circunstancias de la vida. Cunqueiro sugiere la idea de una multitud de Orestes eventuales que, sin embargo, no constituyen el Orestes verdadero: "¡Si todos los Orestes posibles fuesen Orestes,

---

[973] Á. Cunqueiro. *El incierto señor Don Hamlet*. Vigo: Galaxia, 1274, p. 37. En cursiva en el original cunqueiriano.

no valdría la pena ser Orestes!" (OR, 72). A pesar de las realidades no desarrolladas, el hombre sigue teniendo múltiples personalidades a un tiempo. Aún creyendo ser uno para todos, es uno conmigo, uno contigo, otro con un tercero, otro un cuarto y así sucesivamente. A Egisto le llegan retratos del hijo de Agamenón, todos distintos, todos mostrando varios yoes a la vez bajo el único nombre de Orestes: "tenía una docena, pero cada retrato daba un hombre diferente. Rostros que en nada se asemejaban, bocas para palabras distintas, miradas que no se dirigían nunca a él" (OR, 78).

En el mundo de los fenómenos, el ser asume distintas "apariencias"; en este caso, el paradigma más empleado es el espejo. Cunqueiro pone el siguiente ejemplo: "Tendí el arco y disparé la flecha contra su cuello. Me había equivocado. No le había disparado a él, sino a su imagen, reflejada en uno de los espejos. Asomó la cabeza, me vio, y se echó a reír. […] De pronto quedó serio, mirándome fijamente, dio un paso hacia mí y cayó muerto (OR, 155-156). La flecha se clava en el espejo, o sea, en el reflejo de la víctima y no en él directamente. Aún así, la herida es mortal, porque en esta realidad el dardo sólo puede llegar a las sombras del ser y no al cuerpo original.

Por otro lado, estamos sujetos a la visión que los demás tienen de nosotros, cada uno a su manera. Entonces, bajo nuestro único nombre somos muchos, con arreglo a la forma momentánea que nos dan. Estas formas fijas son construcciones imaginarias, a veces insospechadas, a veces erróneas y falsas. Las representaciones incrementan la confusión del ser, disgregados en no se sabe cuantas hiperidentidades (en las que no se reconoce o, por el contrario, puede caer en el espejismo de reconocerse en ellas, pareciéndole estas otras realidades más verdaderas que la suya propia). A la interrogación ¿quién es Orestes?,

los testimonios proyectan sobre el vengador tantos Orestes cuantos son ellos, brindando versiones contradictorias, imposibles de solapar:

> Su hermana aseguraba que había sido un niño tímido y callado, que hacía castillos con tacos de colores, y pasaba las horas absorto, con las manos a la espalda, ante la corona paterna. Su madre lo tenía por travieso incorregible, inquieto desobediente, siempre soñando aventuras lejanas y pintando barcos en las paredes. Constantemente los testimonios se contradecían, desde el de la nodriza al del maestro de primeras letras. Unos lo daban por juguetón alegre, por doncel franco y generoso, y otros lo ponían de hipócrita y avaro, amigo sólo de aduladores (OR, 69).[974]

El contraste entre los innumerables yoes interiores y el sinfín de yoes exteriores del hombre es de matriz pirandelliana y en *Uno, ninguno y cien mil*, donde Vitangelo Moscarda, mirándose al espejo, quiere descubrir al extraño escondido dentro de sí, que él paradójicamente no conoce, mientras sí conocen los demás: "¿Era realmente, la mía aquella imagen entrevista en un relámpago? ¿Soy realmente así yo, por fuera, cuando, al vivir, no me pienso? Por tanto, para los demás soy aquel extraño que he sorprendido ante el espejo; aquél, y no como yo me conozco".[975] Paulatinamente llega a la asombrosa conclusión de los cien mil Moscardas que están dentro de él.[976] El protagonista se propone descomponer sus máscaras sociales, la de un Gengé

---

[974] La oposición entre personalidad individual y personalidad social es un problema clave en *Hamlet*. A la pregunta ¿quién es Hamlet? intentan contestar las distintas figuras paternas que aparecen en la obra. Claudio le da el papel de rebelde peligroso, casi conspirador, al que hay que doblegar o, de lo contrario, eliminar de la corte de Dinamarca. Polonio lo ve como amante inexperto enloquecido de amor. Para el espíritu, es el hijo obediente destinado a vengarle. El príncipe de Dinamarca juega unos papeles para satisfacer las expectativas de los otros. Pero, más allá de estas impresiones, la pregunta sigue en pie: ¿Quién es Hamlet, en realidad?, ¿dónde reside lo que él mismo protagonista denomina *the hearth of my mistery? Vid.* C. Pérez Gallego *et alii*. *Guía de Hamlet*, *op. cit.*, p. 93.
[975] L. Pirandello. *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar, 1965, p. 530.
[976] Ibíd., p. 531.

tontaina y distraído, tan amado así por su mujer Dida; la de un querido Vitangelo por parte de su amigo Quantorzo, y la de usurero, hijo de banquero, como le ve la ciudadanía.

El personaje logra destruir estas imágenes equivocadas, con las consecuencias del derrumbe de su vida pública y privada, siendo ya no reconocido en las personalidades imaginarias construidas sobre él. El intento de ser él mismo le convierte en un loco a los ojos de la gente. Finalmente, Vitangelo decide no encerrarse en la cárcel de ninguna forma y profesión, porque si la vida fluye continuamente conocerse en una determinada postura equivale a morir y no a vivir. El protagonista termina en un hospicio edificado con el dinero de la liquidación de su banco, sin mirarse nunca en un espejo sin recordarse jamás de su nombre, que es un "epígrafe funerario",[977] y a la postre viviendo fuera de la prisión del yo: "porque me muero a cada instante y renazco de nuevo, sin recuerdos, vivo y entero, no ya en mí, sino en toda cosa exterior".[978]

El legado de Pirandello se ejemplifica en *Un hombre que se parecía a Orestes*, pues Cunqueiro posee una imaginación pirandelliana que le hacen ver distintas versiones de un mismo personaje.[979] En el caso de Orestes, la incertidumbre del vengador sobre el cumplimiento de su sino fatal le convierte en un incansable viajero. A Orestes le es imposible rehacer su vida en otra patria y en otra ciudad; no puede casarse, ni tener hogar ni hijos ni amigos. Si encontrara esposa, la mujer estaría siempre pendiente de la obligación del juramento y si tuviera hijo, "¿osaría acariciar a éste con las manos manchadas de sangre?" (OR, 158). Huyendo de Micenas tras el asesinado de Agamenón, Orestes tuvo que abandonar los amigos, y ahora en su

[977] L. Pirandello. *Obras escogidas*, *op. cit.*, p. 684.
[978] Ibíd., p. 530.
[979] Véanse las declaraciones del autor en R. Nicolás Rodríguez (ed.). *Entrevistas…*, *op. cit.*, p. 110.

peregrinaje sólo puede entablar relaciones superficiales y no duraderas, porque esto implicaría familiaridad, confianza e intimidad, sentimientos a él vedados por el destino: "¿Amigos? Orestes no tenía amigos. Le gustaría mucho tener amigos" (OR, 143). Al protagonista tampoco le vale inventarse nombres nuevos y diferentes motivos del viaje, porque los dictados vengativos de Electra siempre resuenan en su conciencia y en sus sueños (OR, 146-147).

Cuando, finalmente, en un día de invierno y aguanieve se decide a pisar la tierra paterna, tras cincuenta largos años como errante sin patria ni meta, no reconoce a su ciudad: el palacio real ha sido destruido y los reyes han muerto. El hijo de Agamenón pregunta a un cerero noticias de amigos y conocidos. Este, lamentado el incumplimiento de la venganza, le enseña una bola de nieve, perteneciente a Filón el Mozo, que representa la entrada de Orestes y la muerte de Egisto y Clitemnestra:

> Y apartando una cortina verde que daba paso a una pequeña trastera, Aquilino sacó una caja, dentro de la que estaba, envuelta en un paño negro, la bola dicha, y era una bola de nieve muy preparada, y dentro de ella un Orestes vestido de rojo, con una espada larga, atravesaba el rey Egisto, que aparecía coronado y con una capa blanca. A sus pies estaba ya caída Clitemnestra, vestida de azul. Aquilino movió la bola, y comenzó a nevar sobre el parricida y sus víctimas. Caía lentamente la nieve, llenaba la corona de Egisto y cubría el pelo rubio de Orestes, poniéndoselo tan blanco como ahora lo tenía (OR, 226).

En la última aparición de Orestes, Álvaro Cunqueiro vuelve a emplear la técnica metateatral. Aquilino aparta una cortina verde simulando la abertura del telón sobre el tablado y el público, encarnado por el vengador sentado en el patio de butacas. Aquí, el Orestes de la diégesis se enfrenta al Orestes de la bola de nieve. El mecanismo especular por el que un personaje se observa a sí mismo en

el espejo de la ficción es de origen cervantino. En las aventuras del caballero de la Mancha, Don Quijote y Sancho se desdoblan en entes ficticios y reales cuando Sansón Carrasco les informa de la publicación de la primera parte del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* (*Q*, II-ii, 565). En Cervantes, la especularidad tiene como consecuencia una mayor impresión de realidad del marco de la obra, mientras que en Cunqueiro surte un efecto desrealizador. Veamos cómo.

A todas luces, el *Orestes* posee un sentido antitrágico,[980] terminando sin anagnórisis ni purificación del espectador. El hijo de Agamenón no se reconoce en el actor del escenario interpretando el asesino de Egisto y Clitemnestra. No es él porque no ha consumado la venganza según los astros y, entonces, tampoco puede recibir la clemencia divina como sucede en *Las Euménides*. Con todo, se consuma el ilusionismo de lo real con la integración del Orestes diegético en el espectáculo teatral. En Micenas está nevando como en la bola de nieve y, cuando el cerero la mueve, el pelo de Orestes se pone tan blanco como el de nuestro anciano príncipe. El juego especular transforma a Orestes en un ente de ficción, a guisa de una figurita inanimada. El intento del protagonista de vivir desarraigado de sus raíces, olvidando su dinastía y su pasado fue nulo y sin sentido. De vuelta a la ciudad que le vio nacer, se encuentra sin identidad; está destinado para siempre a ser forastero de la vida, no un hombre, sino la sombra de un hombre: "Gruesas lágrimas rodaban por el rostro del príncipe. Nunca, nunca podría vivir en su ciudad natal. Para siempre era una sombra perdida por los caminos" (OR, 227).

[980] Cf. con M. Rabanal Álvarez. "Un *Orestes* de nuestro tiempo". *Grecia viva.* Madrid: Prensa Española, 1972, pp. 87-94.

La actitud existencial de Orestes es muy parecida a la de Matías Pascal. Matías Pascal lee en un periódico la esquela de su muerte. Mientras él se encuentra en Montecarlo, en su pueblo de Miragno, en la represa de un molino, hallan un cadáver en avanzado estado de putrefacción que identifican con él. Matías Pascal ve en su certificado de muerte una gran fortuna: la posibilidad de salvarse de las deudas y de su misérrimo e infeliz matrimonio. Por fin, libre para siempre de su entorno social y familiar y con una gran cantidad de dinero ganada en el casino, decide hacer de sí mismo un hombre nuevo empezando por el nombre cambiado en Adriano Meis. Tras numerosos viajes, cansado de la inestabilidad, encuentra una habitación en alquiler con una familia romana.

A la par que Orestes, Matías Pascal se da cuenta de que le es imposible construir un nuevo yo, hecho sólo de ficción, y cortando de cuajo la relación con sus orígenes y su historia pasada. Casarse o comprar casa significaría una identificación en el registro civil que él no tiene; es más, una relación de amistad entrañaría la intimidad y la sinceridad, que él ha sustituido con la reiterada mentira. Tanto Orestes como Matías Pascal sienten todo el fraude de la ilusión de libertad, convirtiéndose en peregrinos, en definitiva, en fantasmas alejados del vivir. Anxo González Fernández nos aclara que

> tan difícil lle resulta a Matías Pascal evadirse do pasado que o condiciona coma a Orestes saírse efectivamente da traxedia que en definitiva o configura; as pretendidas novas identidades, tan acariñadas, non han chegar nunca a consolidarse; son homes novos, pero en verdade *sombras* de home.[981]

[981] A. González Fernández. "Pirandello na obra de Cunqueiro". *Bolétín galego de literatura* 29 (2003), pp. 12-13. Cf. con las declaraciones de Matías Pascal: "M'ero acconciato a fare il morto, lusingandomi di poter diventare un altro uomo, vivere un'altra vita. Un altr'uomo, sí, ma a patto di non far nulla. E che uomo dunque? Un'ombra d'uomo! E che vita? Finché m'ero contentato di star chiuso in me e di veder vivere

Al final de *El difunto Matías Pascal*, el protagonista, tras simular el suicidio del fantoche de Adriano Meis, regresa a su ciudad sin pretender siquiera la anulación del certificado de defunción porque, desesperado, le es suficiente con que todo el mundo le reconozca vivo.[982]

En fin, para completar este análisis de la huella pirandelliana en Cunqueiro es preciso volver a destacar, con mayor insistencia, que en el gran teatro del mundo el hombre lleva una máscara y actúa en un papel determinado también por sus raíces y por el compromiso social. El yo necesita de los demás para tener una identidad y una realidad en su conciencia; el ser no se concibe de manera aislada, se piensa en relación a su entorno y quiere que sus ideas, sentimientos y gustos se reflejen en la conciencia de los otros. Un fragmento de *Uno, ninguno y cien mil* resume a la perfección la dependencia de nuestra conciencia de los demás: "Tuve que reconocer que en mis ojos no había verdaderamente una vista para mí, para que pudiera decir de alguna manera cómo me veía yo sin la vista de los demás, para mi cuerpo y para cualquier cosa, tal como podía figurarme que tuvieran que verlos; y que, por tanto, mis ojos, por sí, fuera de esta vista de los demás, no sabían verdaderamente lo que veían".[983] El vínculo de nuestra identidad con la sociedad implica una careta teatral, que es la metáfora que el hombre ha hecho de sí mismo o que los demás han hecho de él. Al verse en el espejo como títere y al quitarse la máscara de la representación, el yo se halla extraviado y en el horror

---

gli altri, sí, avevo potuto bene o male salvare l'illusione ch'io stessi vivendo un'altra vita; ma ora che a questa m'ero accostato fino a cogliere un bacio da due care labbra, ecco, mi toccava ritraermene inorridito". En L. Pirandello. *Pirandello*, *op. cit.*, p. 211. Lo subrayado es mío.

[982] Ibíd., p. 273.

[983] L. Pirandello. *Obras escogidas*, *op. cit.*, p. 625.

del vacío y de la soledad. Se descubre ninguno, vana sombra, sueño (soñado por otros), nube y apariencia. En el gran misterio de la realidad que nos circunda, el hombre no encuentra su rostro verdadero y está destinado a oscilar entre dos extremos: el ser y el no ser, la realidad y la ilusión, la identidad individual y el disfraz social.

4.6.10. Orestes: hombre postmoderno. La *discontinuidad* de la historia y el *pensamiento débil*

> *Niebla* es la novela del absurdo existencial, del hombre perdido en la angustia de una vida sin finalidad. La vida es niebla, y entre la niebla se abren los caminos por donde vagamos (Ricardo Gullón).[984]

La omisión de la venganza por parte de Orestes implica una rebeldía a la determinación fatalista de la tragedia clásica. Al quebrantar las leyes y el espíritu de comunidad, el príncipe de Micenas no incurre en la ira de los dioses, porque en su época, como ha afirmado Friedrich Nietzsche, "Dios ha muerto".

Orestes se convierte en metáfora del hombre posmoderno, radicalmente descentrado, alejado del lugar donde se consideraba seguro, y movido hacia un espacio incierto, hacia una incógnita. Sergio Vergara Alarcón reconoce el aplazamiento del proyecto de Orestes a modo de destrucción de "la conciencia heroica del protagonista relativizando el sentido de la expectación: un héroe inadecuado para cumplir su rol, y, con ello, el vaticino."[985] Por su parte, Ana

---

[984] R. Gullón. *Autobiografías de Unamuno*. Madrid: Gredos, 1964, p. 86.
[985] S. Vergara Alarcón. "El proceso de aplazamiento como transformación de lo trágico en *Un hombre que se parecía a Orestes*, de Álvaro Cunqueiro", *op. cit.*, p. 65.

María Dotras arroja luz sobre la postura de Orestes insistiendo en la tensión irónica entre el mito clásico y su recreación paródica moderna, o sea, en el contraste entre la conciencia "del héroe del mito antiguo que debe asumir su propio destino y la del héroe-otro, que da un sentido interpretativo a la vida humana, que no asume su destino sino que debe padecerlo.[986] Pues, en efecto, puestos a analizar la vida del protagonista de la tragedia moderna, esta resulta mucho más penosa que la de su homónimo clásico debido a la ironía nihilista que padece el Orestes cunqueiriano, que emula el desasosiego de Matías Pascal. El vacío existencial del protagonista de *Un hombre que se parecía a Orestes* halla su mejor contrapeso en un fragmento textual extraído de *El difunto Matías Pascal*, que Anxo González Fernández ha identificado como "o xermolo temático da obra de Cunqueiro",[987] y donde Pirandello aprecia el paso de lo clásico a lo moderno en la imagen de una hendidura en el techo de cartón de un espectáculo de títeres:

> Se nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste é per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebe? […]
> -Ma é facilissimo, signor Meis! Oreste rimarrebbe terribilmente sconcertato da quel buco nel cielo.
> […] Oreste sentirebbe ancora gl'impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andebbero lí, a quel strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste insomma diventerebbe Amleto. Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ció, creda pure: in un buco nel cielo di carta.[988]

---

[986] A. M. Dotras. "*Un hombre que se parecía a Orestes*, parodia moderna del mito helénico", *op. cit.*, p. 355.
[987] A. González Fernández. "Pirandello na obra de Cunqueiro", *op. cit.*, p. 14.
[988] L. Pirandello. *Pirandello*, *op. cit.*, p. 163.

Si en la tragedia antigua, el protagonista tiene un punto de referencia luminoso, único y estable como guía y autoridad, que le impide dudar y le empuja a cumplir con su deber, en la tragedia moderna, el centro ya no se sostiene, porque se ha abierto una brecha en el cielo de la representación, es decir, en la unidad de la *Weltanshauung* y de la estructura del ser. Por esta grieta penetran sentimientos de zozobra, de angustia, de conmoción y de *pietas* que transforman al héroe Orestes en Hamlet, en un antihéroe, en un hombre desplazado del centro. El símil del dramaturgo siciliano representa la ética de la debilidad del Orestes cunqueiriano, paradigma, en muchos aspectos, del hombre postilustrado; de hecho, el desengaño barroco del príncipe de Micenas podría ser leído también en términos posmodernos, enlazándose con los conceptos de *discontinuum* de la historia y de pensamiento y sujeto débiles.

En las famosas *Tesis sobre la filosofía de la de historia* (1959), Walter Benjamin (1892-1940) postula la necesidad de una "*débil* fuerza mesiánica"[989] en pos de la redención. La historia, entendida como *continuum* de los acontecimientos pasados es una "fuerza fuerte", un "centro fuerte", que han establecido los opresores y dominadores, arratrando así el presente en la ideología del progreso. El proyecto filosófico de Benjamin es la revolución del tiempo actual a través del *discontinuum* de la historia, esto es, del pasado trunco de los oprimidos que no ha llegado nunca a realizarse en el presente. Hay que evocar de la tradición pretérita las ruinas del *Angelus Novus* de Paul Klee, un patrimonio de huellas, de sombras, de voces muertas, olvidadas por la épica de los vencedores y por la historia universal. El rescate no surge de la razón organizadora,

[989] W. Benjamin. *La dialéctica en suspenso.* Santiago (Chile): ARCIS y LOM, ¿1997?, p. 48.

sino de la memoria; pues entonces, un conjunto de imágenes discontinuas y no homogéneas formarán una nueva ontología del presente.

Con la pérdida de la mirada totalizadora y referencial, el hombre se convierte en un ser consumido, debilitado y residual frente a una realidad asimismo sin fundamentos. En este *impasse* surge lo que Gianni Vattimo (1936) llama el *pensamiento débil* y la muerte de la metafísica (1983): "La debilidad de pensamiento en relación al mundo y, por consiguiente, a la sociedad representa probablemente un único aspecto del *impasse* en que el pensamiento ha desembocado al final de su aventura metafísica".[990]

A la identidad entre ser y tiempo, entre realidad y verdad, se oponen seres y realidades discontinuos, hechos de una densísima y múltiple red de interferencias. El pensamiento débil consiste en la construcción de sí mismo y del mundo en términos de transmisión y proyección, por un acercamiento hermenéutico al pasado, en imágenes, y por una visión crítica de las diferentes *Weltanshauungen* de los medios de comunicación. En resumen, las verdades se tornan individuales, retóricas y dialécticas, no verificables.

En mi opinión, Orestes tiene rasgos posmodernos por su falta de fe y confianza. El príncipe no se cree la narración de la tragedia, ese principio de autoridad que fundamentaría todas sus acciones y pensamientos, pero, al mismo tiempo, es incapaz de deconstruirlo y desenvolverse en el nihilismo. Orestes se queda atrapado en la duda y en la inanición, incapacitado, aunque lo desee, de hacer el camino de retorno y renovación. El personaje parece hundirse definitivamente en una "identidad" anodina, donde el signo no remite "más que al hechizo de su propia

[990] G. Vattimo y P. A. Rovatti (eds.). *El pensamiento débil*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 15.

materialidad, de su misma imagen".[991] En este camino sin meta, el yo precisaría autoidentificarse partiendo de unas creencias personales y de unos ideales que Orestes no posee; por lo tanto, su esencia se queda sin significante y, torciéndose sobre si misma, se pierde y desvanece en un no-ser, un no-actuar.

4.6.11. La venganza y la posguerra

> La justicia no sufre el odio. […] Esa es una respuesta política, pero el corazón lo que pide, las más de las veces, es la justificación del odio (OR, 154).

En muchas ocasiones, el empleo de los clásicos es una coartada para poder decir cosas que no se permiten en una situación sin mucha libertad de palabras.[992] Esto es el caso de *Un hombre que se parecía a Orestes* y del clima sociopolítico de la posguerra española. Álvaro Cunqueiro elige la venganza de Orestes como alusión simbólica al miedo de un posible ajuste de cuentas de la izquierda contra Franco y como referencia a la actividad de represión y penalización del régimen contra *los rojos*, que también planean vendetta contra los franquistas. En una entrevista de 1970, Cunqueiro reconoce la interrelación entre su novela el momento histórico-político de los años sucesivos a la guerra:

---

[991] M. Roca Sierra. *La construcción del sujeto…*, *op. cit.*, p. 173.

[992] "Es curioso, pero durante la ocupación alemana de Francia, un francés se puso a traducir a Homero. Durante el franquismo Segarra, en Cataluña, traducía a Shakespeare y Riva (*sic*) a Homero. Me consta que la censura, en la traducción de Segarra, se cargó algunos párrafos porque Shakespeare era muchas veces una opinión política. Así, pues, los clásicos son algunas veces la manera que tiene un hombre para poder decir cosas que no le permite decir una situación sin mucha libertad de palabra". En R. Nicolás Rodríguez (ed.). *Entrevistas…*, *op. cit.*, p. 134.

> En cuanto a Orestes, yo viví la guerra civil y los años siguientes y tuve una preocupación intelectual y moral sobre la inutilidad de la venganza. Este fue el motivo de *Un hombre que se parecía a Orestes*.[993]

La narración de *Un hombre que se parecía a Orestes* cuenta del rey Egisto, llegado al poder "por ese sendero que se llama crimen" (OR, 76) y de su consecuente obsesión y miedo cerval por la venganza del legítimo heredero al trono de Micenas, considerado un "peligroso criminal" (OR, 49). El usurpador crea una red de espías, de cómplices y de leales informadores de los probables sospechosos: "Horas y horas sopesando sospechas, estudiando gestos y palabras, de puntillas por los corredores y las galerías buscando sorprender un conciliábulo subversivo, comprando espejos mágicos que dejaba estudiando la cuadratura de la luna, y que al fin lo engañaban, desnudos de toda imagen, cuando eran requeridos para que delatasen al conspirador" (OR, 76). Cunqueiro hace mención a las denuncias y a los beneficios de los delatores (OR, 49);[994] alude a los violentos interrogatorios (OR, 50),[995] a los procesos (OR, 48) y a los informes y a las fichas de la policía (OR, 97). Egisto transcurre años en espera del vengador, su constante miedo al desquite aumenta porque, en realidad, desconoce la identidad de su futuro asesino: "Nadie sabe de verdad quién es Orestes y se mata a inocentes" (OR, 24).

La crítica reconoce en *Un hombre que se parecía a Orestes* el guiño cunqueiriano al sentimiento de venganza de ambos bandos, y a la zozobra que se va a tomar la justa

---

[993] R. Nicolás Rodríguez (ed.). *Entrevistas…*, *op. cit.*, p. 134.

[994] "Y para que no me tuviesen por cómplice, que firmase que denunciaba yo misma al desconocido de la mancha, que si no era bandido saldría libre y podría volver a la querencia, que lo era servidora, y que si era criminal, por la ayuda a la justicia me daban gratis cartilla de por vida, y sería muy apreciada en las visitas de tabla" (OR, 49).

[995] "Y que un compañero suyo había escuchado un interrogatorio en el tormento, y todo era preguntarle los jueces dónde tenía su espada, dónde sus leales" (OR, 50).

represalia, en auge en la década de los cuarenta. En el bando de los franquistas, para justificar el castigo a los vencidos, se intentó crear un marco legal y jurídico, por ejemplo, la Ley de Responsabilidades Políticas instaurada en 1939. Como refiere Cunqueiro a través del miedo de Egisto, que representaría al Generalísimo, las persecuciones eran masivas y arbitrarias, inculpando, la mayoría de las veces, a inocentes. Como en el texto del *Orestes*, las autoridades crearon una red de apoyo al sistema represivo, con cómplices y colaboradores, delaciones y denuncias que fomentaban el terror y las rivalidades entre las personas. Nuestro autor podría estar señalando los expedientes de la policía, los sumarios militares, las listas negras, la censura ["estuvo prohibido muchos años, y se puso de moda cuando suprimieron la censura" (OR, 13)] y los controles a las actividades y movimientos de la población para la seguridad del Estado. Este sistema de espionaje, en *Un hombre que se parecía a Orestes*, podría disfrazarse en la figura del oficial de forasteros informados de todos los que se parecen a Orestes.

Además, con Micheal Thomas sugiero que el *Orestes* cunqueiriano es también una propuesta de compasión y comprensión del pasado para una mejor convivencia de las geraciones presentes y futuras: "All of these implicit parallels hold their moral for the modern Spaniard: the crime long past, it is a time for compassion and understanding, for forgetting hatred and brutal vengeance, a time to look at both sides of the conflict, as does the novel, and for working toward a conclusive and realistic future".[996] Para Cunqueiro, el odio y el miedo no justifican la venganza, en especial, si esta tarda mucho en cumplirse,

[996] M. D. Thomas. "Cunqueiro's *Un hombre que se parecía a Orestes*: a humorous revitalization of an ancient mith", *op. cit.*, p. 44.

porque a lo largo de los años el hombre cambia y según nuestro autor, "el que trata de vengarse muchas veces mata a un inocente, a alguien que ya nada tiene que ver con el que cometió el crimen".[997] Las historias contadas al hijo de Agamenón, junto al incumplimiento del juramento de Orestes, ejemplifican el punto de vista cunqueiriano, que parodia el ajuste de cuentas mostrando así su inutilidad. En el primer relato, antes de que el hijo se vengue, el padrastro muere por un resbalón y la madre le sustituye con otro (OR, 144-145); en la segunda narración, frente a la lascivia materna, el hijo y el asesino del padre hacen amistad y se casan con dos hermanas huérfanas (OR, 150-151), y en la tercera, la madre termina encariñándose con el yerno, nacido de la unión entre su segundo marido y su hija (OR, 155-157).

[997] Cito de A. S. Pérez-Bustamante Mourier. *Las siete vidas…*, *op. cit.*, pp. 182-183.

4.7. *VIDA Y FUGAS DE FANTO FANTINI DELLA GHERARDESCA*

4.7.1. El hedonismo de *Vidas y fugas*

En 1972, Álvaro Cunqueiro publica su sexta y penúltima novela, redactada directamente en castellano, *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*. El protagonista es un condotiero, capitán de una compañía de fortuna en la Italia del siglo XV. Como Cunqueiro afirma en el índice onomástico, quien le introduce en el mito fantiniano es Rafael Sánchez Mazas (1894-1966):

> FANTINI DELLA GHERARDESCA, FANTO. –Nuestro héroe. Durante mucho tiempo solamente se supo de él lo que viene en una crónica florentina: "Nadie fue más hábil en huir de las prisiones de su tiempo, que el capitán Fanto Fantini della Gherardesca". Solía repetir esta cita el escritor Rafael Sánchez Mazas, que tanto sabía, y enseñó al autor de este libro de la Italia del Cuatrocientos (FAN, 175).

La mención a la influencia de Sánchez Mazas, gran erudito del Renacimiento italiano, al que, de nacer en otro siglo, le hubiera gustado ser "un cardenal del Renacimiento, o un caballero florentino en la Corte de los Médicis con todas sus cualidades y defectos, o, dicho de otra manera, con sus virtudes y sus vicios",[998] según la interpretación que Ignacio Luca de Tena brinda del teórico de la Falange, enlaza *Vida y fugas de Fanto Fantini* con el realismo estilizado, con la fantasía y el hedonismo, cultivado por un grupo minoritario de la posguerra

[998] Cito de X. F. Armesto Faginas. *Cunqueiro: unha biografía*, *op. cit.*, p. 145.

española, encabezado por el autor de *La vida nueva de Pedrito de Andía*. Que el acicate de *Vida y fugas de Fanto Fantini* sea la amistad trabada con Sánchez Mazas, corresponsal del diario *ABC* en la Italia fascista de la década de los veinte, en la que completa además de su visión política su educación humanista y literaria, es algo conocido por todos. Por el contrario, lo que aquí me interesa poner de relieve es la sombra del tono poético y esteticista, volcado a la recuperación de los mitos de los Siglos de Oro, pero alejado de las tendencias propagandísticas del régimen, sobre la sexta novela cunqueiriana. Al vínculo de *Vida y fugas* con los cenáculos renacentistas de posguerra, dato que ya ha puesto en evidencia José Luis Varela,[999] es preciso añadir las reflexiones de Antonio Francisco Pedrós-Gascón, que ve la novela de Cunqueiro como un ejercicio de reescritura del período falangista vivido por el autor durante los años treinta. Según Pedrós-Gascón, el texto cunqueiriano lanza puyas a los mitos imperiales empleados por los intelectuales de Falange con el fin de estimular la visión de una nueva Edad de Oro, en continuidad con la Antigüedad clásica y con la España de los Reyes Católicos. Fanto sería el doble metaliterario del intelectual bélico José Antonio Primo de Rivera, su escudero Nito podría representar a Rafael Sánchez Mazas, mientras que el licenciado Botelus, a Néstor Luján y el licenciado Conciso, al filólogo falangista Antonio Tovar. Entre otros elementos, Pedrós-Gascón apoya su tesis en la coincidencia entre algunos topónimos de *Vida y fugas* –Salamanca, Burgos, Pamplona, Toledo- con los *locus gloriosus* del primer Falangismo bélico.[1000]

---

[999] *Vid.* pp. 193-194.

[1000] A. F. Pedrós-Gascón. "Ecos de un pasado feroz: rememoración del falangismo juvenil en *Fanto Fantini*, de Álvaro Cunqueiro". Ponencia del congreso *Mil e un Cunqueiro*. *Vid.* p. 363, [en nota].

En efecto, en esta novela el protagonista está a horcajadas entre el modelo de caballero y el de *condottiero*, emulando al hombre de armas y de letras del siglo XV, meollo también de los mitos del "renacer" y del "imperio" del Franquismo. Con todo, de acuerdo con lo que piensa Julio Rodríguez Puértolas de la prosa cunqueiriana,[1001] interpreto *Vida y fugas* como una apología del Renacimiento y del Humanismo henchida no tanto de una ideología fascista más bien de una voluntad estética y culturalista, legado de la poética simbolista de Walter Pater y de Vicente Risco, y que gracias a las tertulias con Sánchez Mazas florece en un homenaje a la Italia del siglo XV. Como ya he dicho en otra ocasión, en mi opinión, *Vida y fugas de Fanto Fantini* son la novela que mejor representa el culturalismo estetizante del autor. La biografía de Fanto se moldea sobre unos *topoi* culturales cuya intertextualidad es evidente. Para empezar este esbozo de unos temas que luego analizaré al pormenor cabe recordar el motivo popular que inaugura la obra: el alumbramiento del héroe marcado por un hecho extraordinario y por una conjunción astral favorable, a la par, ya sea del gran Alejandro de Macedonia o del caballero Amadís, o bien de Segismundo. En el caso de Fanto, un rayo, rememoración del engendramiento de Dioniso y, de nuevo, de Alejandro, le arranca del vientre de su madre (FAN, 16), y este nacimiento milagroso le confiere, siempre en consonancia con la tradición, un destino predeterminado: "Las estrellas y el rayo le conceden fortuna militar" (FAN, 17).

Respecto a la infancia del protagonista, que merecerá un tratamiento exhaustivo en las próximas páginas, transcurre en una educación caballeresca siendo su tutor, el señor Capovilla, de la Orden de Malta y "soñador de aventuras y memorión de libros artúricos y amadiseicos"

[1001] Cf. p. 250.

(FAN, 30). Como veremos, Cunqueiro eleva la formación del caballero del siglo XV, el *totus homo*, en detrimento humorístico de la cultura caballeresca del amor y de las armas que profesa su maestro. Cunqueiro solapa la formación militar y cultural del caballero-condotiero Fanto a la tipología de los héroes de la mitología y, en especial, a Alejandro Magno, educado por Aristóteles (según transmite la leyenda), que le enseñó a degustar los poemas homéricos. En rigor, Alejandro y su caballo Bucéfalo resultarán ser los arquetipos metaliterarios que calan más hondo en la biografía del *condottiero*. Además, no es casual que Fanto ingrese en la vida militar hasta los treinta y tres años, edad en la que muere Alejandro.

Por lo demás, Fanto, nacido en 1450, en la "edad laurenciana" (1449-1492), acaba por alejarse de la tradición de la caballería cortés (altomedieval) impuesta por su tutor para experimentar por sí sólo. Con Mariano López López, podemos decir que "la primera prisión de la que tiene que escapar […] era la de los sueños o papeles que su instructor le imponía".[1002] En efecto, Cunqueiro hace coincidir la figura de Fanto con el *topos* renacentista del "hombre nuevo", reconociendo que la dignidad humana le pertenece por derecho natural (FAN, 34); entonces, como hombre renacentista que es, volcado a la vida activa, Fanto monta una compañía de fortuna y, como jefe militar, pasa al sueldo de la República de Florencia viajando por Italia y, luego, a las órdenes de la Serenísima batalla por Grecia, émulo, de nuevo, del gran Alejandro.

Como se puede comprobar de la siguiente transcripción del texto cunqueiriano, el condotiero bebe también de la fuente del esteticismo humanista: "Pero la misma osadía de Fanto y su concepción intelectual del encuentro armado, le llevó a cometer graves errores, ya que tropezaba con

[1002] M. López López. *El mito en cinco escritores…*, *op. cit.*, p. 328.

enemigos sin imaginación, que por un quítame allá esas pajas iban al cuerpo a cuerpo, y moría gente en las batallas. Fue la filosofía castrense de Fanto el Mozo la que lo llevó alguna vez a la derrota, e incluso a caer prisionero de sus mayores enemigos"[1003] (FAN, 51). Su concepción del arte de la guerra es intelectual y creativa. En ocasiones, su ejército sufre la derrota por enfrentase con enemigos no tan imaginativos como él, que quieren batallas campales. Debido a su filosofía castrense, a veces, es detenido por sus enemigos; pero, a todas luces, es en las fugas donde el protagonista siente el intenso pálpito del corazón, independientemente del peligro, del motivo o lugar de cautiverio. Además de las huidas del vientre y de Capovilla, escapa de la torre destruida de los Canavaro de Sexto, de la torre de Aquilasola con la ayuda del río que, como mostraré, es una parodia de Aquiles cuando lucha con el río harto de sangre, de un hexaedro construido por Fra Luca Pacioli y, finalmente, de una prisión de la isla griega Tamnos. Para él, la huida es siempre un juego real y, a la vez, imaginario; de hecho, la fuga es tan emocionante y atractiva de producirle una sensación placentera y revitalizante, coincidente con la "experiencia por la experiencia" de Pater y con su "estar muy vivo".[1004] Más adelante veremos los numerosos ejemplos cunqueirianos que germinan del cultivo fantiniano de la belleza *per se*, porque, resumiendo con palabras prestadas, "las fugas revelan una construcción paradójica: Fanto escapa de la muerte con una muerta; de la sed, 'disfrazado' de río; mentalmente de la cárcel mental, y de la torre sobre el mar, por el mar mismo. Fanto vence cada prisión desde dentro de sí mismo y desde dentro del problema, de

[1003] En cursiva en el original cunqueiriano.
[1004] *Vid.* lo dicho sobre la famosa "Conclusión" de Walter Pater, pp. 195-197.

manera que la prisión se transforma en medio de evasión o de alguna manera le facilita".[1005]

El capitán resulta ser también un neoplatónico, como desgranaré en el comentario a algunas fugas paródicas de Fanto. De momento vale con recordar que la huida a través de un espejo y cogido de la mano de Dama Diana, fantasma de mujer asesinada, se explica a partir de la reconciliación entre Platón y Aristóteles de Juan Pico de la Mirandola, lección a la que Fanto había asistido personalmente en Florencia (FAN, 55). La otra fuga, la del cubo, se obtiene gracias a una serie de cálculos esotérico-matemáticos con el número Φ, basados, explícitamente, en el *De Divina Proportione*, en la perfección del canon, recogida en *El Número de Oro* de Matila Ghika y en el *De prospectiva pingendi* de Piero della Francesca (FAN, 77). Estos adelantos me sirven para insistir en el carácter profundamente hedonista y simbólico de la sexta novela cunqueiriana. Por un lado, su esteticismo nace también de la última fuga-aventura de Fanto, su contenedor metaliterario es el *Otelo*. Cunqueiro reproduce, con leves variantes, los axiomas de la tragedia shakesperiana: las coordenadas espacio-temporales y la secuencia, seducción, celo y muerte (FAN, 103-104). El fuego y el éxtasis de los amantes se genera de unas pasiones llevadas al límite: es un amor adulterino, estético y hacia la muerte. Donna Cósima Bruzzi casada con ser Franco Loredano tiene un romance con Fanto, pero puede gozar de sus abrazos sólo creyéndose Desdémona y viendo al amante como al Moro, a pesar de las funestas consecuencias. La infidelidad, el idealismo estético y la muerte son las fuentes del placer erótico entre Fanto y Donna Cósima. Por otro lado, el vector simbólico que cruza toda la obra es el seis: la sexta novela, el sexto abuelo de Fanto (FAN, 16) y el

[1005] A. S. Pérez-Bustamante Mourier. *Las siete vidas…*, *op. cit.*, p. 206.

hexágono de la prisión (FAN, 74). El seis representa la fuerza divina, la armonía, la belleza, la perfección de las partes, y esto lo veremos en el análisis del hexedro en el que está encerrado mentalmente Fanto. Desde el punto de vista bíblico, el seis se halla entre los números más significativos del Antiguo Testamento: Dios crea al hombre en el sexto día (Gé, I, 26-31) y el Sello de Salomón es la estrella de seis puntas.

En fin, tras este recorrido por la biografía fantiniana podemos inferir que el rayo del natalicio del héroe guía toda su conducta, "a partir de aquí já todo é possível",[1006] nos dice Xaquín López. La terrible saeta, que se caracteriza por la brevedad, el fulgor y la vehemencia, simboliza con sus atributos la plenitud vital, la intensidad de sentimientos y emociones, o sea, una serie de momentos perfectos, aunque fugaces. Fanto es pletórico, sus aventuras rebosan de energía vivificadora y del esplendor de la juventud, recordándonos el canto del Lorenzo de Médicis:

> Quant'é bella giovinezza
> che si fugge tutta via.
> Chi vuol esser lieto, sia;
> di doman, non c'é certezza.

El esteticismo de Fanto salpica también a su autor. En efecto, resulta evidente cómo Álvaro Cunqueiro se recrea en el empleo de *topoi* ya codificados y en una cuidadísima reconstrucción de la época renacentista en todos sus aspectos (histórico, geopolítico, cultural, militar, científico, etc). No obstante, más allá de la perfecta ambientación, lograda también por el constante utilizo de

[1006] X. López. "O irónico, o fantástico e o paródico na obra narrativa de Álvaro Cunqueiro". VV. AA. *Congresso Á. Cunqueiro*, *op. cit.*, p. 93.

términos y frases italianas,[1007] sería injusto tachar la rebosante erudición de la novela de ostentosa o de culturalismo yermo y elitista. El arte cunqueiriano posee siempre un valor lúdico, los anacronismos lo hacen divertido y verosímil. Los temas serios sufren una variación cómica ya sea un travestimiento burlesco, que permite al autor mantener intacto el tema -sobre todo en el caso de argumentos filosóficos o trágicos- retocando alegremente el estilo discontinuo y paradójico,[1008] o bien desintegrando los modelos anteriores por medio de la parodia. Las imágenes de *Vidas y fugas*, cogidas indiferentemente del manantial de la historia y de la literatura, se humanizan pasando por los días del antruejo y plagándose de seres maravillosos y elementos prosaico-naturalistas. Es más, el autor retoca el trasfondo espacio-temporal, ensanchándolo y manipulándolo para mejor adaptarse a las exigencias de la manipulación socarrona de la historia.

En resumidas cuentas, podemos decir que la sexta novela cunqueiriana, al igual que toda su producción, es asequible a cualquier lector que decida gozar de su lectura, pero desde la atalaya de la crítica literaria mi objetivo consiste en ejemplificar, sin pergeñar apenas, el amplio abanico de fuentes de la obra. Una vez reconocidos los estereotipos literarios, veremos cómo estos pueden soportar múltiples referentes, formando una especie de hipertexto continuo y perpetuo. A mi manera de ver, este tipo de hipertextualidad corresponde a un ideal artístico bien definido. El Cunqueiro esteta busca y selecciona unos valores poéticos para él esquistos, experimentado un goce

[1007] Para un catálogo de los italianismos de Fanto remito al artículo de I. González. "Italianismos en *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca* de Alvaro Cunqueiro". *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*, *op. cit.*, pp. 93-104.
[1008] Vease la introducción teórica y la distinción de Gérard Genette, p. 121.

intelectual tanto en su vertiente seria como en forma cómico-irónica. *Vida y fugas* expresan cabalmente el concepto de arte por el arte risquiano y pateriano. El autor se halla simbólicamente en una infinitud de rincones literarios, que le producen sensaciones placenteras, le hacen sentir vivo y exorcizan a *Cronos*. Podría ser que, cuando *Vida y fugas*,[1009] el escritor sintiera más que nunca el *ser hacia la muerte*. "Pues bien, como dice Victor Hugo, todos estamos condenados a muerte, aunque nuestra sentencia sea indefinida –*les hommes son tous condamnés à mort avec des sursis indéfinis*-: sólo disponemos de un breve intervalo antes de caer en el olvido".[1010] A raíz de esto, Cunqueiro podría acentuar aún más el camino hacia la Belleza. En esta perspectiva, la elección del Renacimiento y del castillo de fuentes expresan su apego a las pasiones sublimes de la razón imaginativa. Fanto y Cunqueiro siguen la llama vivificadora y fúlgida del rayo y de la vida; las fugas del héroe son las fugas de su autor, porque según el refrán de la canción provenzal que Flamenca dice a Fanto, "la vida del hombre es como una mañana de pájaros. Y Fanto supo que iba a morir" (FAN, 113).

[1009] Cunqueiro publica *Vida y fuga de Fanto Fantini della Gherardesca* a la edad de 61 años. Fallecerá a los 71 años.
[1010] W. Pater. *El Renacimiento*, *op. cit.*, p. 229.

4.7.2. La revolución cultural del Renacimiento y del Humanismo

> Gran milagro es el hombre, digno de honor y veneración (Asclepius).[1011]

Antes de adentrarme en el análisis de *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca* es conveniente trazar las coordenadas filosófico-culturales que abarcan desde los últimos decenios del siglo XIV hasta el siglo XVI y que son cifras del Renacimiento y sostén metaliterario de la novela cunqueiriana.

A finales del Cuattrocento estalla la polémica entre antiguos y moderno –la *querelle des ancients et des modernes*- con la acuciante necesidad de volver a la Edad de Oro de las *humane litterae*. En sus inicios, los humanistas italianos se enfrentan a las escuelas de Oxford y de París, pero también a las de Padua y de Bolonia, que entre los siglos XIII y XIV profesan el aristotelismo científico, el empirismo peripatético, el determinismo astrológico. Para la revalorización de un saber laico, desvinculado del dominio de la Iglesia, los humanistas apelan a una vuelta a los *antiqui auctores* y a una teología poética enraizada en la experiencia humana y moral. Al cansancio provocado por las cavilaciones dialécticas y abstractas de la Escolástica se añaden los fermentos de renovación religiosa –a la sazón la sede del Papado se hallaba en Aviñón (1309-1377)-, la crisis política de las instituciones del poder medieval y los anuncios proféticos vinculados a una visión cíclica de la historia, ajustadas al ritmo de periódicas revoluciones cósmicas. De hecho, como bien afirma Teresa Jiménez Calvente, "la admiración por el pasado obligaba a estos hombres a enfrentarse a él y a encauzar sus fuerzas para

[1011] Cito de E. Garin. *Medievo y Renacimiento*. Madrid: Taurus, 1981, p. 115.

llegar a un conocimiento comprensivo de esa Antigüedad: de nada servían ya las perspectivas adoptadas por las viejas crónicas medievales que hablaban de las sucesivas *translaciones Imperii* (idea nacida por lo menos a partir de Orosio) o de las Edades del mundo como verdades consagradas e inamovibles".[1012]

En el ocaso del siglo XIV, los humanistas se sientan portavoces de una *reformatio* y una *renovatio*, o sea, de un brillante "renacer". Ante la barbarie de una edad intermedia se esgrime el mito de la Antigüedad y del bagaje cultural compartido por los latinos y los griegos. En rigor, en el Medievo todavía se mantiene viva la tradición clásica con exponentes como Brunetto Latini (1220-1294) y su discípulo Dante Alighieri (1265-1321), y con el movimiento prehumanista paduano surgido alrededor de las figuras de Lovato Lovati (ca. 1240-1309), Albertino Mussato (1261-1329) y Geremía da Montagnone (ca. 1250/1260-1321), que son pioneros del estudio apasionado de la Antigüedad en todos sus aspectos;[1013] no obstante, el mérito de una nueva lectura de los clásicos, de una auténtica hermenéutica de la literatura de los gentiles y de la búsqueda, preparación del *codex optimum* (me refiero a los *Ab urbe condita libri* de Tito Livio y al "Virgilio ambrosiano") y acopio de textos antiguos, perdidos o mal traducidos, corresponde al vate Francesco Petrarca (1304-1374).

A Petrarca, defensor de un clasicismo a ultranza y que puede alardear de una inmensa cultura, ejemplificada en el catálogo de los tomos presentes en los anaqueles de su biblioteca, *Libri mei Peculiares. Ad reliquos non transfuga sed explorator transire soleo* (1333), se atribuye también

---

[1012] T. Jiménez Calvente. "Teoría historiográfica a comienzos del siglo XVI". A. Alvar Ezquerra (coord.). *Imágenes históricas de Felipe II*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2000, pp. 197-198.
[1013] Cf. Guido M. Cappelli. *El Humanismo italiano*. Madrid: Alianza, 2007, pp. 12-13 y Á. Gómez Moreno. *España y la Italia de los humanistas*. Madrid: Gredos, 1994, pp. 34-35.

el impulso para la creación del concepto moderno de clasicismo y del de *res publica litterarum*. Por un lado, el cantor de Laura coloca la época grecorromana en perspectiva con respecto al presente, elevando así la Antigüedad a término de comparación y confrontación con la época renacentista. En otras palabras, la dimensión histórica se convierte en una vara de medir el pasado, que es preciso sondear filológicamente para al fin emular. Por otro lado, Petrarca es el mentor de la *sodalitas* humanística, de la superación de las diferencias sociales, políticas o nacionales en aras del cultivo de la fraternidad y de una comunidad de las letras.

El éxito de esta idea es una consecuencia también de las nuevas formas de poder presentes en Italia. Si en el Medievo, los *comuni* dominan el panorama político con una participación al poder de los representantes de los gremios sociales, en el Renacimiento los estados italianos (el Ducado de Milán, la República de Venecia, la República de Florencia, el Estado de la Iglesia, el Reino de Nápoles, cuyas guerras constituyen el transfondo histórico de la vida del *condottiero* Fanto Fantini)[1014] se recuestan en los poderes oligárquicos y en los grandes mecenas, educados en la cultura humanista. Los artistas, aunque comulguen con una sola fuerza política -es el caso de la convergencia entre la familia medicea y la élite humanista florentina-, suelen peregrinar por las diferentes cortes italianas y, en menor medida, extranjeras. Además, hay que tener en cuenta que los contactos personales favorecen las pesquisas de los manuscritos, sobre todo, en los monasterios del norte de Europa, y que la conciencia de pertenecer a la comunidad humanista convierte las grandes bibliotecas, como la de Niccoló Niccoli, en espacios accesibles a cualquier intelectual que quiera frecuentarlas.

[1014] Cf. *infra* pp. 670-685.

La amenaza del turco también da savia a la república de las letras estimulando los contactos entre Oriente y Occidente; este último se halla a la zaga de aprender griego y de leer los autores helénicos en lengua original, o, por lo menos, en un latín correcto sin los barbarismos y los adornos presentes en las traducciones medievales. La imperante necesidad de conocer la lengua griega nos lleva a la República de Florencia, la cuna del primer Humanismo. En efecto, la ciudad del Arno, además de ser pionera en tener una cátedra de griego como paso a explicar a continuación, destaca por la curiosidad y el afán humanista de sus estamentos. Florentino es Poggio Bracciolini (1380-1459), que gracias a su posición privilegiada en la curia romana consigue rescatar una gran cantidad de manuscritos, de los cuales da testimonio el libro *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, en el cual Remigio Sabbadini brinda una detallada reconstrucción de la incansable búsqueda de los clásicos por parte de los humanistas italianos. Sabbadini define a Poggio como "il tipo classico dello scopritore"[1015] –suyo es el hallazgo en 1416 del texto capital de la retórica latina, la *Institutio Oratoria* de Marco Fabio Quintiliano (39 a. d. C. -95 a. d. C.)-, recordándonos también la labor de mucho calado de otros intelectuales, entre los cuales merece destacar a los florentinos Ambrogio Traversari (1386-1439) y Niccoló Niccoli (ca. 1365-1437) –la colosal biblioteca de Niccoli contiene nada menos que medio millar de ejemplares-, y al veronés Guarino da Verona (1374-1460) y al siracusano Giovanni Aurispa (1376-1459),[1016] ambos poseedores de una

[1015] R. Sabbadini. *Le scoperte dei codici latini e greci né secoli XIV e XV*. Firenze: Sansoni Editore, 1967, p. 208.
[1016] Aurispa ocupa la cátedra florentina de griego en 1925-1926.

colección de códigos griegos que fueron recopilados en sus viajes orientales.[1017]

Como ya he dicho antes, la República de Florencia es también la impulsora del regreso de la filología griega en Italia, de cuya enseñanza es artífice, en primer lugar, el docto bizantino Manuel Crisoloras (1350-1415). En 1397, el canciller Coluccio Salutati, magíster de un Humanismo cívico del que hablaré de inmediato, invita oficialmente a Crisoloras a Florencia para formar a los humanistas. Crisoloras introduce a los intelectuales en una nueva forma, simplificada, de la gramática griega siempre con la vista puesta en el latín, la lengua por excelencia del Humanismo. Gracias a Crisoloras se producen una oleada de versiones de obras maestras de la cultura griega y una importantísima "restauración del griego en los textos literarios latinos".[1018] La actividad diplomática del docto bizantino, en calidad de representante de Manuel II Paleólogo en búsqueda de apoyos político-militares contra el turco, lo lleva a peregrinar por diferentes ciudades italianas y europeas (Roma, Milán, Constanza), en las que continúa su labor de difusión de la cultura y la filología griegas. Mientras tanto, los continuos ataques de los infieles al Imperio Romano de Oriente, que culminarán con la caída de Constantinopla en 1492, empujan a los intelectuales bizantinos a seguir las sendas marcadas por Crisoloras y a encontrar refugio en las cortes italianas. Estos años de migración de los literatos griegos a Italia están marcados por el Concilio de Ferrara-Florencia (1438-1442), considerado "un momento de inflexión en la historia intelectual de Occidente",[1019] por el enriquecedor intercambio entre los máximos representantes de los dos

[1017] R. Sabbadini. *Le scoperte dei codici latini e greci*, *op. cit.*, pp. 43-47.
[1018] Guido M. Cappelli. *El Humanismo italiano*, *op. cit.*, p. 89.
[1019] Ibíd., p. 95.

imperios en materia teológica y doctrinal, pero también cultural. En particular, el encuentro entre los humanistas italianos y el filósofo y jurista Jorge Gemistos Pletón (ca. 1360-1459) será muy fructífera. Las discusiones con Gemistos Pletón contribuyen a corregir las falsas creencias sobre el pensamiento de Platón y de Aristóteles. Gemistos redacta las diferencias entre los dos filósofos en el *De differentis*, y además con sus profundos conocimientos de las doctrinas esotéricas y caldeas impulsa la reaparición del neoplatonismo latino en los cenáculos florentinos.

De vuelta a Coluccio Salutati (1332-1406), el canciller florentino es, con el ilustre Leonardo Bruni (1370-1444), el más importante defensor de la cultura laica y de la implicación cívica y política del Humanismo. En contra de las intransigentes opiniones de algunos clérigos como Giovanni da Miniato y Giovanni Dominici, que sostienen la superioridad de la teología sobre los *studia humanitatis* –en origen, Poesía, Retórica, Historia, Gramática y Filosofía Moral- y el control del saber por parte de la Iglesia, Salutati echa un capote en varias cartas de su *Epistolario* a una cultura laica, fundamentada en su célebre "Defensa de la poesía". La poesía pagana, ya abanderada por Francesco Petrarca y Giovanni Boccaccio, es considerada por Salutati una teología poética, o sea, un lenguaje sagrado y revelador de la naturaleza y del hombre. En realidad, la poesía antigua ni representa a las divinidades de los gentiles ni se opone al Cristianismo: es la transfiguración fantástica de un mundo físico y moral que ayuda a la comprensión humana y a la valoración histórica. En palabras de Eugenio Garin, "el interés dominante en la nueva consideración renacentista de las 'fábulas antiguas' consiste –antes de cualquier posible inserción de éstas dentro de la economía del cristianismo, antes de cualquier interpretación física o moral- en la 'restauración' de una

'forma', en la recuperación y la defensa de un valor 'poético'".[1020]

Por su parte, Leonardo Bruni, discípulo de Crisoloras, aporta a la diatriba contra el dominio cultural de la Iglesia su traducción del *De utilitate studii in libros gentilium* del padre de la Iglesia griega San Basilio, donde apoya la renovación laica del saber y brinda "'un manifiesto-programa' pedagógico dirigido a garantizar la validez de la cultura clásica y su armonía con la cristiana".[1021] Más allá de esta apología de los *studia humanitatis*, que vuelve a aparecer en otros libros de Bruni, como el *De studiis et litteris*, y que es llevada a la práctica en los *contubernium* dirigidos por los grandes educadores humanistas, Guarino de Guarinis (1374) y Vittorino de' Rimbaldoni de Feltre (ca. 1378-1446),[1022] Bruni y Salutati comparten también un fuerte amor patrio y unas constantes aspiraciones a la hegemonía de la República Florentina sobre el resto de los estados italianos, en consonancia, claro está, con los modelos de la antigua Roma republicana. Gracias a las importantísimas traducciones realizadas por Bruni[1023] de la *Ética a Nicómaco* (1416-1417) y de la *Política* (1435-1438), los intelectuales florentinos aprenden de Aristóteles la concepción de la política nimbada de cualidades intelectuales y humanistas. Para Bruni y Salutati, el saber humanista al servicio del dominio político y de las leyes, que son la única garantía para mantener el orden y la armonía en la comunidad, son

[1020] E. Garin. *Medievo y Renacimiento*, *op. cit.*, p. 56.
[1021] Guido M. Cappelli. *El Humanismo italiano*, *op. cit.*, p. 71.
[1022] Ibíd., pp. 100-105. Para profundizar en los métodos renacentistas de enseñanza del latín, esto es, el empleo de obras misceláneas (gramáticas, diccionarios, florilegios, *polianteas* y comentarios) de *topoi*, de sentencias, de frases hechas, proverbios, anécdotas, etc de la lengua del Lacio véase T. Jiménez Calvente. "Los humanistas y sus herramientas filológicas: de *polianteas*, florilegios y otros útiles similares". *La Corónica* XXXVII: 1 (2008), pp. 217-244.
[1023] Bruni es autor también de una *Historiae florentine populi*, una exaltación en clave nacionalista de la República de Florencia.

una obligación de la élite intelectual.[1024] De hecho, esta explota la imagen de la luz y de las tinieblas, el tópico de la luz victoriosa de los clásicos tras la oscuridad de las *media aetas*, presentando la República Florentina como un estado política y culturalmente superior a los otros, que deben, entonces, rendir tributo y doblegarse delante del paradigma florentino de la palingenesia renacentista.

Sin duda alguna, la implicación cívica de los primeros humanistas se puede entender sólo si tenemos en cuenta la influencia sobre el Renacimiento del pensamiento de Marco Tulio Cicerón (106 a. d. C.- 43 a. d. C.) y el despertar del interés de los historiadores por la geografía y la Historia, además de la biografía a la que dedicaré el próximo apartado. La crisis del pensamiento medieval, el resurgir del amor hacia la Antigüedad y sus *vetera vestigia* llevan a una reflexión filosófica y antropológica del hombre. Es consecuencia del derrumbamiento de un sistema metafísico que había estado vigente durante siglos, en el que el mundo, inmóvil, estaba dividido en grados y cristalizado en una jerarquía. Era un cosmos que giraba en órbitas eternas y sin tiempo, donde el hombre era un puro contemplador. A la fenecida cosmovisión se opone la visión del hombre enraizada principalmente en el *De natura deorum* de Cicerón. A partir de ahora el ser humano, del cual se precisa una vida activa en oposición a la contemplativa como trae a colación la *Vida de Cicerón* (1415) de Bruni, se percibe como poeta y creador, o sea, como constructor de una nueva realidad capaz de imitar y competir con la magna visión del mundo de los clásicos. Los principales escritos humanistas que reclaman las dotes espirituales del hombre son el *De dignitate et excelentia hominis* (1452) de Giannozzo Manetti (1396-1459) que culmina en el *De libero*

[1024] Véase Guido M. Cappelli. *El Humanismo italiano*, *op. cit.*, p. 63 y pp. 76-77.

arbitrio (1439) de Lorenzo Valla (ca. 1406-1457) y, finalmente, el *De hominis dignitate* (1486) de Juan Pico de la Mirandola (1463-1494).[1025] Paralelamente, la loa renacentista a la excelencia humana conlleva un nuevo concepto de "nobleza" del cual se hace portavoz, entre otros, Salutati, al proclamar la superioridad de la *virtus* sobre la estirpe.[1026] Mejor dicho con las palabras de Eugenio Garin, la nueva filosofía, que por entonces empezaba a nacer, era

> una concepción verdaderamente nueva de lo real, *visto sub especie hominis*, es decir desde la perspectiva de la libertad, la voluntad y la actividad; no ya un mundo inmóvil, definido en cada una de sus articulaciones, no ya una historia totalmente prevista, sino obra, actividad, *prodigiosa* transformación de la totalidad, riesgo y en *definitiva virtú*. La naturaleza, las cosas, las estrellas, el mundo entero se convierten en algo vivo, personal y humano. Dios es persona viva, una voluntad activa, la obra mágica se realiza en todas partes, y todo es, en su estructura profunda, voluntad y actividad constructiva.[1027]

Por otro lado, está el acicate de los conocimientos geográficos: al placer de leer los libros de viajes antiguos se suma la curiosidad por las novedades en materia geográfica. En concreto, de los libros de viajes entre Medievo y Renacimiento he hablado en el capítulo de *Cuando el viejo Sinbad vuelva a la isla*, y a él remito.[1028] Por el contrario, de mayor calado para nosotros resulta la Historia, en cuanto género independiente y, a la vez, complementario de la Filosofía Moral y la Poesía. En este sentido es Teresa Jiménez Calvente quien nos pone sobre

---

[1025] Véase, Guido M. Cappelli. *El Humanismo italiano*, *op. cit.*, pp. 56-57.
[1026] Ibíd., p. 63.
[1027] E. Garin. *Medievo y Renacimiento*, *op. cit.*, p. 34.
[1028] *Vid.* pp. 440-447. Interesantes resultan también las aportaciones de Ángel Gómez Moreno sobre los nuevos y viejos libros de viajes. Á. Gómez Moreno. *España y la Italia…*, *op. cit.*, pp. 315-331.

aviso al señalar la importancia del prólogo de *Gesta Ferdinandi regis Aragonum* (1445) de Lorenzo Valla, el gran teórico del nuevo concepto de Historia. Jiménez Calvente nos explica que en la nueva jerarquización del saber anunciada por el filólogo romano la Historia prima tanto sobre la Poesía como sobre la Filosofía. Valla empieza definiendo la superioridad de la Poesía sobre la Filosofía porque "el discurso poético lleva mucho más rápida y directamente al lector hacia la verdad que el árido discurso empleado por los filósofos".[1029] Es más, según Valla la Historia precede incluso a la Poesía, porque "*apud Latinos priora sunt annalia quam poemata*; […] resulta en cierto modo más sólida, pues también era más veraz (*tanto robustiorem esse historiam quanto est verior*) en la medida en que su cometido fundamental es el de enseñar a partir de los *exempla*".[1030] En definitiva, Valla, siguiendo las enseñanzas de Cicerón, Salustio y Tito Livio, aclimata el sueño humanista de una nueva cultura y de una nueva civilización, forjadas sobre la propiedad de la palabra histórica.

Por último, una panorámica mínimamente aceptable del Renacimiento y del Humanismo, que constituyen el entramado histórico-literario de *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*, debe contar también con un puñado de noticias -por mínimas que sean respecto a la amplitud del tema- acerca del panorama cultural de la Península Ibérica en los siglos XV y XVI.[1031] Al igual que toda Europa, España se hace eco de los aires frescos que soplan desde Italia, y que progresivamente significan la consolidación de los estudios de la Antigüedad entre los literatos españoles. En

[1029] T. Jiménez Calvente. "Teoría historiográfica a comienzos del siglo XVI", *op. cit.*, p. 198.
[1030] Ibíd., p. 198.
[1031] Para calar hondo en el Humanismo de la Península Ibérica remito a la exhaustiva bibliografía recopilada en A. Cortijo Ocaña y T. Jiménez Calvente. "Humanismo español latino: breve nota introductoria". *La corónica* XXXVII: 1 (2008), pp. 5-25.

este sentido, es muy importante la actividad diplomática del obispo burgalés Alfonso de Cartagena (1384-1456), que favorece las relaciones entre los humanistas italianos, como Poggio o Bruni, con la Corona de Castilla. Los contactos personales entre las clases privilegiadas y cultas de las dos naciones son varios y, en este caso, remito a las investigaciones de Ángel Gómez Moreno.[1032] Lo que aquí me parece más importante destacar es el nombre de unos eruditos de la talla de Juan Fernández de Heredia (ca. 1310-1396) y, sobre todo, de Antonio de Nebrija (1441-1522).

Si bien es cierto que, como afirma Gómez Moreno, "los españoles educados de este período (me refiero, muy en especial, a la primera mitad del siglo XV), […] eran mucho más receptivos que activos en lo que a las pesquisas de corte filológico se refiere"[1033] hay excepciones entre las cuales están Fernández de Heredia, el Maestre de la Orden de San Juan de Rodas, que encarga una versión en aragonés de las *Vitae parallelae* (1379-1382) de Mestrio Plutarco (46/50-120), y Alfonso de Cartagena que depura la versión castellana del *De officinis* de Cicerón de las coletillas de los manuscritos medievales. Por otra parte, a diferencia de Italia, España protagoniza la revitalización de la filología cristiana, con las reediciones de las *auctoritates* de los Padres de la Iglesia y, en especial, con la Biblia Poliglota Complutense (1514-1517), de cuyo cuidadoso ensamblaje se encarga Nebrija.

Como acabo de apuntar, la actividad de traducción de los clásicos escasea en el siglo XV español –los talleres alfonsíes son del XIII-; con todo, esto nos significa una falta de interés de parte de los estamentos sociales más altos por un contacto directo con la palabra original en

[1032] Á. Gómez Moreno. *España y la Italia…*, *op. cit.*, pp. 67-80.
[1033] Ibíd., p. 68.

latín o en griego. Prueba de esto son la renombrada biblioteca del prehumanista Iñigo López de Mendoza, mejor conocido como el Marqués de Santillana (1398-1458); la fundación a finales del siglo XV de la primera cátedra de griego (1490), otorgada a Aires Barbosa (ca. 1456-1530), y a mediados de la siguiente centuria, la creación de la Biblioteca de San Lorenzo del Escorial (1566-1587). La obra que mejor encarna el despertar en la Península Ibérica de la pasión hacia la lengua latina, que como ya sabemos de lengua del *otium* se convierte en el vehículo oficial de la cultura, corresponde a las *Introductiones latinae* (1481) de Nebrija, cuya intención es la de "desbaratar la barbarie por todas partes de España tan ancha y luengamente derramada".[1034] En línea con la *Elegantie latinae linguae* (1443-1444) y con el proyecto de Valla de la restauración de la correcta lengua de los gentiles, la propedéutica del burgalés será el perno sobre el cual se asientan los *studia humaniora* en España.[1035] En efecto, al igual que en Italia, los *studia humanitatis* constituyen los cimientos de toda educación humanista no sólo de los literatos sino también de príncipes y caballeros. En el caso de la Península Ibérica, los preceptores no sustituyen del todo, como sucede en Italia, el *ethos* caballeresco con la "civilización de las buenas maneras"; y esto a la hora de analizar la formación del *condottiero* Fanto Fantini me llevará a tener la vista puesta en los tratados caballerescos y en los *specula principi* de tradición castellana.

Finalmente, antes de cerrar este breve cuadro del Renacimiento español falta añadir una nota acerca de la

---

[1034] T. Jiménez Calvente. "Nebrija en los *Virorum doctorum elogia* de Paulo Jovio". [En línea]. *Revista de filología española* LXXIV: 1-2 (1994), p. 41. [Ref. 2 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: http://0pao.chadwyck.com.cisne.sim.ucm.es/journals/displayItemFromId.do?QueryType=journals&ItemID=4173#listItem12.

[1035] Véase Á. Gómez Moreno. *España y la Italia…*, *op. cit.*, pp. 81-108.

pujanza en la Península Ibérica de las distintas lenguas vernáculas. El debate sobre el *sermo vulgaris* surge antes en Italia entre intelectuales como Poggio Bracciolini, Leonardo Bruni y Flavio Biondo (1392-1463), que defienden los lazos del *vulgaris lingua* con el latín de la Antigüedad, claro está, en oposición a la *littera lingua*. La importancia capital de esta contienda estriba en la dignidad del vernáculo y en su posibilidad de competir con el latín como lengua escrita y como baluarte del orgullo nacional. Significativa a este respecto es la defensa de la lengua toscana de la *Commedia*, primero, de parte de Giovanni Boccaccio (1313-1375) en su famoso *Trattatello in laude di Dante* (1351-1372), y luego, de Leonardo Bruni en su *Vita di Dante* (1436), donde escribe que "ciascuna lingua ha sua perfezione e suo suono e suo parlare limato e scientifico".[1036]

En la Península Ibérica también se oye la voz de quien se inclina por el valor del español, heredero directo del latín. Una muestra de ello es una glosa que exalta la lengua nacional, escrita por el historiógrafo italiano Lucio Marineo Sículo,[1037] afincando en la corte de Fernando el Católico, al *Diálogo de vida beata* de Juan Ramírez de Lucena.[1038] Con todo, la obra que dirime la cuestión del vernáculo en España es la *Gramática de la lengua castellana* (1492) de Nebrija y, entre las máximas autoridades de la lengua castellana, es preciso recordar también a Juan de Mena (1411-1456): algunos poemas de las *Trecientas* sirven para explicar ciertas figuras retóricas de la *Gramática* del Nebrija.[1039] Por lo demás, una de las más interesantes

[1036] Cito de Á. Gómez Moreno. *España y la Italia…*, *op. cit.*, p. 53.
[1037] Marineo Sículo escribe también *De Hispaniae laudibus* (1497) y *De rebus Hispaniae morabilibus* (1530).
[1038] La transcripción de esta nota aparece en el libro de Gómez Moreno. Ibíd., p. 116.
[1039] *Vid*. T. Jiménez Calvente. "Los comentarios a las *Trescientas* de Juan de Mena". [En línea]. *Revista de Filología Española* LXXXII: 1-2 (2002), p. 28. [Ref. 29 noviembre de 2012]. Disponible en Web:

consecuencias de la respetabilidad ganada por las lenguas vulgares frente al latín es su parcial empleo en el género historiográfico renacentista, como vamos a poder comprobar en el siguiente apartado.

4.7.3. La estructura de *Vida y fugas*. La parodia cunqueiriana del género historiográfico (siglos XV-XX)

4.7.3.1. Cunqueiro, *philologus* e historiador: la biografía de un hombre del Renacimiento. Cunqueiro y Cervantes frente a los libros de caballería y a la novela picaresca, con una coda sobre el discurso de Lionfante ante el Senado de Venecia

> *Historia… testis temporum, lux veritatis, vitae memoriae, magistr vitae, nuntia vetustatis* (Cicerón. *De Orationes*, II-9, 36).

La obra del historiador suizo Jacob Burckhardt (1818-1897), *La cultura de Renacimiento en Italia* (1860), es relevante a finales del siglo XIX al señalar la centralidad de la rica figura del hombre en el despertar renacentista. El quid de la época es el desarrollo de la personalidad a través del cultivo de una educación humanista, con independencia de la alcurnia y del sexo. De hecho, a partir del siglo XV aumentan el número de hombres y mujeres íntegramente educados. Un ejemplo es el prototipo del "hombre universal" que excede en todas las artes (literarias, mecánicas, plásticas, arquitectónicas, etc) como Leonardo da Vinci (1452-1519), Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564) o Leon Battista Alberti (1404-1472).

El perfeccionamiento del saber, del talento individual a través de los *litterae humaniores* permite también el ascenso social. Los artistas son reconocidos y protegidos por un gran numero de mecenas; los literatos encuentran trabajo en las universidades, en las escuelas o como preceptores privados; muchos comerciantes son también historiadores y cronistas; los condotieros triunfan en los campos de batalla -algunos capitanes de fortuna se convierten en señores de un territorio, es el caso de Francisco Sforza (1401-1466), duque de Milán-, y además hay príncipes-condotieros como Segismundo Pandolfo Malatesta (1417-1468).

Un fuerte impulso a la valía individual se debe al culto por los autores clásicos, imbuidos del concepto de fama. Los escritores y las ruinas romanas se imponen a la consideración de los renacentistas, como materia de contrate con su propia existencia. El éxito individual y la autorrealización encuentran un importantísimo punto de apoyo en la posibilidad de ser glorificado, tanto en vida como *post mortem.* Entre los escritores que más buscaron la la fama literaria se hallan, claro está, Dante y Petrarca, que, en la Península Ibérica, tienen un contrapeso en las figuras del Marqués de Santillana (recuérdese el famoso pasaje de *Prohemio e cartas*) y de Juan de Mena.[1040]

Pues bien, una de las consecuencias del deseo de recibir los máximos honores públicos es la recuperación y el desarrollo en el siglo XV del género clásico de las biografías y de las autobiografías. En palabras de Burckhardt, "bajo el influjo, principalmente, del concepto de la fama, hubo de adquirir magnífico desarrollo el Arte de la biografía".[1041] En realidad, no hay que esperar el Cuattrocento para encontrar importantes muestras del género

[1040] Cf. Á. Gómez Moreno. *España y la Italia…*, *op. cit.*, pp. 154-157.
[1041] J. Burckhardt. *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: Editorial Escolier, 1941, p. 150.

biográfico: del Trecento es, como ya he dicho, el *Trattatello in laude de Dante*, un elogio exento en el que Giovanni Boccaccio pone énfasis en la infancia y en la educación de Dante, en consonancia con los nuevos valores que el Humanismo atribuye a la formación del individuo y en línea, también, con los *exemplum* de las *vitae sanctorum* o *patrum*.[1042] Con todo, más allá del *Tratattello*, que, de todas formas, supera los límites del retrato encomiástico ya que inserta "reflexiones sobre asuntos muy diversos de orden moral, poético, histórico, filológico…",[1043] las primeras formas de biografía de los siglos XIV y XV son un legado del *De viris illustribus* que San Jerónimo (347-420) elabora a partir de las notas de Gayo Suetonio Tranquilo (70-126). Esta práctica biográfica, que consiste en una serie de breves anotaciones acerca de unos hombres ilustres, y que en los siglos V y VI fue cultivada también por Genadio de Marsella e Isidoro de Sevilla, la revitalizan, entre otros, Guglielmo da Pastrengo (1290-1362) con el *De viris illustribus et de originibus*; Matteo Palmieri (1406-1475); Enea Silvio Piccolomini (1405-1464); Antonio Manetti (1423-1497); Vincenzo Colli (1460-1508) y, sobre todo, Filippo Villani (1325-1407) con el *Liber de origine civitatis florentiae et eiusdem famosis civibus*. Eric Cochrane nos advierte que esta serie de biografías, a pesar de ser anteriores al descubrimiento de las *Vitae* de Diogénes Laercio y de Plutarco, tienen el mérito de superar los límites de la historiografía de Tito Livio al admitir entre sus filas personajes, cuya fama no proviene sólo de la guerra o de la política. Por el contrario, las galerías renacentistas se hacen eco también de los nombres de mujeres conocidas –es el caso del *Liber* de Villani- o del

[1042] Véase Á. Gómez Moreno y T. Jiménez Calvente. "De Dante y otras *vite*". María Herández Esteban (ed.). *La recepción de Boccaccio en España*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2001, p. 379.
[1043] Ibíd., p. 377.

de los hombres volcados al oficio de las artes y de las letras –Manetti es el biógrafo de Filippo Brunelleschi-. "This form might have provided historians with still another important service: that of overcoming the limitation of Livian historiography of the actions of men of state and arm".[1044]

La segunda forma que los historiadores humanistas emplean para dar vida a una galería de personajes ilustres del presente y del pasado es heredera de Diógenes Laercio (III d. d. C.). Sus *Vidas de filósofos* amplían la perspectiva de los biógrafos, enseñándoles que la vida personal es "as important as the titles of the books they wrote, that fullness of information and documentation was more important than literary cohesiviness, and that statements of facts should always be backed up by accurate references to the sources".[1045] Diógenes promueve una forma de periodización histórica que, aún manteniendo el orden cronológico de los personajes, suplanta el axioma de la categorización por edades, imperios, etc con la criba de la "cultura" y de la "genialidad" del personaje, donde el rastreo y la comprobación minuciosos de fuentes y de datos personales cobran mucha relevancia. Un ejemplo de este nuevo modelo lo constituyen los dieciocho libros de Sicco Polenton (1375/6-1448), *Scriptores illustres latinae linguae*. Otras obras enraizadas en estas galerías exhaustivas de nombres ilustres son el prefacio a la *Divina Commedia* de Cristoforo Landino (1425-1498); el *De viris illustribus* de Bartolomeo Facio (1400-1457); la biografía de juristas de Guido Panciroli (1523-1599); la categorización de los emperadores de Benvenuto Rambaldi da Imola (1320-1388); el *De exemplis illustrium virorum venetae civitatis atque aliarum Pentium* de Battista

[1044] E. Cochrane. *Historians and Historiography in the Italian Renaissance*. Chicago: The University Press of Chicago, 1981, p. 394.
[1045] Ibíd., p. 394.

Egnacio, (ca. 1478-1553) que edita también la *Vida de los Césares* de Suetonio y el *Scriptores historiae augustae*; el *Compendium vitarum summorum pontificum imperatorumque romanorum* de Marino Barlezio (1450-1512) y, finalmente, el más importante *Vitae pontificum* de Bartolomeo Platina (1421-1481). A este somero compendio de biógrafos humanistas, que siguen el prototipo de Diógenes, falta por añadir el historiador del arte más afamado del siglo XVI. Se trata naturalmente de Giorgio Vasari (1511-1574), autor de las *Vite dei piú eccellenti pittori, scultori e architetti*, donde el aretino enlaza las obras de arte con la vida y el carácter de sus artífices.

Como acabamos de ver, la modalidad biográfica de Diógenes sigue vigente aún bien entrado el siglo XVI, a pesar de las trabas que el orden cronológico acarrea en el entramado de las colecciones biográficas de los *viris illustribus*. Frente a estas limitaciones, otros literatos se inclinan por la forma historiográfica derivada del maridaje entre Suetonio, *La vida de los Césares*, y Plutarco, *Vidas paralelas*, en la que el retrato se construye a guisa de un panegírico autónomo del resto de las biografías de la galería. Al lado del Suetonio y de Plutarco, los humanistas descubren también los modelos de Valerio Máximo (I a. d. C.-I d. d. C.), Cornelio Nepote (100 a. d. C.-25 a. d. C.), Quinto Curzio Rufo (siglo I), Jenofonte (86-175) y Sexto Aurelio Víctor (320-390), que le brindan otros ejemplos de cuidadosos retratos de la vida pública y privada de los personajes en su contexto histórico. A todas luces, esta es la modalidad a la que se acoplan *Vidas y fugas de Fanto Fantini* y que Álvaro Cunqueiro pretende parodiar. La obra del gallego se adscribe al encomio a una sola personalidad con ejemplos como la *Vita Philippi Marie Vicecomitis* de Pier Cándido Decembrio (1392-1477); el *Vita Nicolai V summi Pontificis* y

el *Vita Dantis* de Giannozzo Manetti (1396-1459); el *De vita rebusque gestis Francisci Sfortiae* (1461-1463) de Leodrisio Crivelli; la biografía del *condottiero* Bartolomeo Colleoni de Antonio Cornazzaro (1430-1484); la *Vita di Dante* de Leonardo Bruni; el *Laurentii Medici Vita* de Niccoló Valori (1464-ca. 1526); el *Dicta aut facta Alphonsi regis* de Antonio Beccadelli, el Panoramita (1394-1471), o el *De rebus gestis Alphonsi regis* de Facio.

En concreto, en *Vidas y fugas*, Cunqueiro cita la *Storia fiorentina* de Benedetto Varchi (1503-1565), uno de los grandes historiadores de la ciudad del Arno. La obra está consagrada a la memoria del príncipe-condotiero Juan de las Bandas Negras, padre de Cosme I de Médicis, mecenas de Varchi y duque de Florencia entre 1537 y 1574. La cronología de la *Storia Fiorentina* abarca de 1527 a 1537, y, además de narrar datos y acontecimientos, retrata rostros de gente corriente y de personalidades importantes. Según las burlonas opiniones de nuestro autor, Varchi habla también del condotiero Fanto Fantini, como vamos a ver a continuación, tras dedicar unas últimas líneas a un puñado de colecciones historiográficas de la tradición Suetonio-Plutarco. Bajo el patronazgo de estos compendios se hallan *Vida y fugas*, aunque Cunqueiro no lo manifieste de manera explícita. Se trata de las galerías panegíricas ya sea de Vespasiano Fiorentino da Bisticci (1421-1498), las *Vite di uomini illustri del secolo XV*; o de Giannozzo Manetti, *De diginitate et excellentia hominis*; o bien del más famoso biógrafo de príncipes, generales y doctos del siglo XVI, Paolo Giovo (1483-1522), *Vitae virorum illustrium*, *Elogia virorum bellica virtute illustrium* y *Virorum doctorum elogia*.[1046] Y ya en suelo ibérico se pueden citar a Miquel Carbonell (1434-1517), *De viris illustribus catalanis suae*

[1046] Como curiosidad cabe destacar que en el *Virorum* aparece también un elogio de Antonio de Nebrija. *Vid.* T. Jiménez Calvente. "Nebrija en los *Virorum doctorum elogia* de Paulo Jovio", *op. cit.*, pp. 51-65.

tempestatis libellus; a Fernán Pérez de Guzmán (1370-1460), *Generaciones y semblanzas*, y, por último, a Fernando del Pulgar (ca. 1436-ca. 1493), *Claros varones de España*.

De vuelta a *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*, estas presentan el siguiente índice onomástico:

> Primera Parte: Nacimiento, infancia y mocedad de Fanto (I, II, III, IV).
>
> Algunas fugas y campañas de Fanto (I, II, III, IV, V, VI).
>
> Retratos y vidas.
> Vida de Nito Saltimbeni de Siena.
> Vida del caballo Lionfante.
> Vida del braco "Remo".
> Las gulas del clérigo que leía etrusco.
> Las soledades de donna Cósima Bruzzi.
>
> Apéndices.
> Sobre el discurso de "Lionfante" en el Senato de Venecia.
>
> Indice onomástico.

La semblanza fantiniana, que como todas sus novelas se erige sobre una concepción fragmentaria y abierta del género, testimonia la labor filológica e historiográfica de los humanistas en el rastreo y en la reconstrucción rigurosa de documentos originales con el fin de dibujar el retrato físico y moral de un hombre de la época, en este caso, un capitán de fortuna. Por supuesto, la postura de Cunqueiro es de chirigota: el autor parodia el concepto de historia como ciencia epistemológica, capaz de enseñar la imagen del mundo y de quien habita en él. En el proemio a *Gesta Ferdinandi regis Aragonum* de Valla ya hemos visto que los humanistas consolidan la Historia en la búsqueda de la verdad, mientras que en el siguiente fragmento, extraído del proemio de *Generaciones y semblanzas* de Pérez de Guzmán, vamos a ver cómo los cánones de objetividad y de

investigación del pasado son otros tantos pilares del edificio teórico-práctico de la Historia de los *studia humanitatis*:

> E a mi para las estorias se fazer bien e derechamente son neçesarias tres cosas: la primera, que el storiador sea discreto e sabio e aya buena retórica para poner la estoria en fermoso e alto estilo, porque la buena forma onrra e guarceçe la materia. La segunda, que él sea presente a los priçipales e notables abtos de guerra e de paz, e porque seríe imposible ser él en todos los fechos, a lo menos que él fuese así descreto que non reçibiese información sinon de presonas dignas de fe […]. La tercera es que la estoria non sea publicada biviendo el rey o príncipe en cuyo tiempo e señorío se hordena, por quel estoriador sea libre para escrivir la verdad sin temor.[1047]

En esta misma línea se sitúa falsamente el liminar de *Vida y fugas de Fanto Fantini*, que hace alarde de la autenticidad y de la fidelidad de su contenido precisando la cronología histórica del biografiado.

> Son muchas, pero dispersas, las noticias que nos han quedado de la vida y aventuras del capitán Fanto Fantini della Gherardesca, nacido en Borgo San Sepolcro en abril del año de gracia de 1450. Borgo San Sepolcro, en la Umbría septentrional, es también la ciudad natal de fra Luca Pacioli y del maestro Piero della Francesca, *el monarca ali tempo nostri della pictura*, como lo calificó fra Luca, que fue su amigo y lo tuvo como discípulo en matemáticas y geometría. Pero muchas de esas noticias que decimos, de la vida y aventuras del *condottiero* se contradicen con frecuencia, y solamente un paciente trabajo de investigación y de crítica, realizado durante varios años por el autor de este libro, le ha permitido establecer el tiempo y lugar de las varias etapas de la biografía fantiniana. Fanto Fantini della Gherardesca fue, sobre todo, famoso por sus fugas de las más

[1047] Cito de T. Jiménez Calvente. "Teoría historiográfica a comienzos del siglo XVI", *op. cit.*, p. 200.

> cerradas y vigiladas prisiones de su tiempo (FAN, 9).[1048]

El texto concierne a la vida y aventuras del capitán Fanto Fantini cuyo lugar, mes y año de nacimiento son Borgo San Sepolcro, mayo de 1450. A esto se añade una contextualización geográfico-cultural del pueblo toscano, ubicado en el norte de Umbría, y muy conocido porque allí nacieron hombres de la talla del pintor Piero della Francesca y de su discípulo, en matemática y geometría, el fraile Luca Pacioli. Y, por si no hubiéramos entendido que estamos en Italia, el narrador incrusta una transcripción del italiano renacentista. La fidelidad mimética del relato se refuerza con la aparición, en primera persona, del autor-narrador, recalcando su paciente trabajo investigador y crítico realizado sobre textos del siglo XV y posteriores. El lector implícito participa de las dificultades del biógrafo para reconstruir con exactitud los eslabones fundamentales de la vida del condotiero, dificultades exacerbadas por datos y noticias contradictorios y esparcidos en diferentes obras. El cuidadoso trabajo filológico del autor sobre ejemplares de la época y el rigor de las primeras pinceladas biográficas hacen de sostén a la autenticidad y verosimilitud de la fábula: todo nos induce a pensar que Fanto Fantini fue un personaje histórico, verdaderamente famoso por las fugas de las prisiones de su tiempo.

Luego, el autor señala la estructura del relato. El núcleo principal es la biografía de Fanto, aunque con algunas omisiones respecto a los últimos años de su vida. El narrador-filólogo suple estas lagunas con unas pruebas documentales, en conformidad con la metodología humanista, que reitera la importancia de emplear oraciones y diálogos para brindar mayor legitimidad y verosimilitud al relato.

[1048] En cursiva en el original.

Nos lo confirma Cochrane: "The use of orations and dialogues for the exposition of *consilia*, the appeal to ancient standards of credibility, ('this event cannot be dismissed as a fable because such horrors are [also] reported by various [ancient] historians'), and the insistence upon 'legitimate and and authentic writings' as the primary source of historical truth".[1049]

Pues bien, Cunqueiro recurre a la transcripción parcial de dos documentos que permiten al lector la verificación de los hechos contados. La primera prueba es el resumen del tercer acto de una pieza teatral, testimonio de la muerte del capitán. En palabras de nuestro historiador, el recordatorio se halla en la crónica florentina de Varchi. Al mismo tiempo, nuestro *philologus* nos comenta que se encuentra también a la zaga, de momento sin éxito, de un manuscrito inédito acerca del segundo acto de la función.

> Un feliz hallazgo en una biblioteca florentina, nos permitiría publicar el texto, hasta ahora inédito, del segundo acto de una pieza teatral, que tenía por protagonista a Fanto Fantini della Gherardesca. La pieza constaba de tres actos, el primero de los cuales no ha sido hallado, y del tercero tenemos un resumen en un manuscrito de Benedetto Varchi, autor de una "Storia Fiorentina" muy conocida. […] La representación de la pieza pudo haber tenido lugar en el verano de 1509, o en la primavera, en el célebre *Maggio Fiorentino*, de 1510 (FAN, 10-11).[1050]

Aquí, el biógrafo fantiniano juega con los anacronismos y este es un primer indicio de parodia; de hecho, la representación de la pieza se produce en 1509, mientras que la década descrita por Varchi se sitúa entre 1527 y 1537. Es más, el *Maggio Fiorentino* o *Maggio Musicale* es un festival operístico fundando en 1933; por lo tanto, el acto teatral sobre Fanto Fantini no puede ponerse en escena en

[1049] E. Cochrane. *Historians and Historiography…*, *op. cit.*, p. 408.
[1050] En cursiva en el original cunqueiriano.

el contexto del festival mentado por Cunqueiro. Los desajustes temporales, que en ocasiones sirven a Cunqueiro para "dar máis verosimilitude ó relato e non inverosimilitude",[1051] aquí son empleados con el fin de desestabilizar el género biográfico.

El tono irónico del retrato panegírico de Fanto continúa en la transcripción de una sentencia de Varchi, que habla de "el finado valeroso capitán, quien ojalá goce de eterna prisión en el cielo" (FAN, 9).[1052] Con todo, es con la segunda prueba documental, procedente del registro de un orfanato, que Cunqueiro pulveriza el encomio al condotiero.

> Además, en el mes de febrero de 1509, el perro "Remo" solicita de la Cofradía de San Ramón Nonnato de Huérfanos Pobres, de la ciudad de Pisa, "un cajón con escudilla en el patio alto del Santo Hospicio, en lugar soleado", por carecer de domicilio fijo, y haber quedado sin empleo tras la muerte del "signore Fanto". En el invierno del mismo año, le es concedida a "Remo" una manta para que se proteja del frío, y el perro suplica que, si es posible, la manta sea negra, por el luto que guarda por Fanto el Mozo" (FAN, 9-10).[1053]

El choque humorístico entre el mundo de lo maravilloso y la fuente documental hace añicos la legitimidad de la reseña biográfica. La introducción de un elemento de los relatos lucianescos -*Diálogos de los muertos*- crea una fuerza centrípeta cuyo objetivo es parodiar los cuentos realistas. Por un lado, Cunqueiro nos muestra los elementos convencionales para garantizar la mímesis: el recurso a las fuentes y manuscritos originales, recogidos y estudiados por un narrador-filólogo, que se afana por brindar una representación fidedigna del protagonista en su medio

[1051] R. Nicolás Rodríguez (ed.). *Entrevistas…*, *op. cit.*, p. 118.
[1052] El proemio a *Fanto Fantini* está glosado con notas. Esta es una de ellas.
[1053] También este fragmento aparece en nota.

histórico, social y lingüístico; por otro, el *exemplum* digno de emular del condotiero se quiebra por la presencia de un perro que habla en un hospital.

La elección del perro hablante no es casual: es una clara referencia intertextual de gusto cervantino y también unamuniano, que entronca *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca* con la tradicional polémica sobre la credibilidad y la verosimilitud del texto literario. De hecho, la biografía fantiniana continúa la reflexión planteada en *Las crónicas del Sochantre*, donde el narrador intradiegético-heterodiegético somete el texto a un control muy preciso en el uso de la cronología y de la ambientación realista,[1054] para luego señalar su falsedad con la aparición en escena del elemento fantástico-popular de la Santa Compaña, que en *Vida y fugas* se reinventa en un perro que habla. En la biografía fantiniana resuena un claro eco de *El Casamiento engañoso* y de *El Coloquio de los perros*, pero, antes de hablar del guiño irónico de Cervantes a la novela picaresca y de su relación intertextual con la obra cunqueiriana, es de rigor encabezar estas últimas reflexiones sobre la estructura de *Vida y fugas* calando hondo en el aserto de María Ángeles Müller López: "Cunqueiro al igual que Cervantes, siempre mediante estructuras paródicas imita ciertos procedimientos de los libros de caballería donde suele aparecer un sabio griego o un sabio encantador, sin nacionalidad definida, que dice escribir la historia",[1055] que nos remite, claro está, a la estructura del *Quijote* (1605; 1615) y a su parodia de los libros de caballería.

A finales del siglo XVI, la centuria estelar de los libros de caballería, Cervantes se da cuenta del desgaste

[1054] Cf. pp. 310-319 y también con X. González Millán. "Cronologías y temporalidad en la narrativa de Álvaro Cunqueiro". *Ínsula* XLVI: 536 (1991), pp. 13-15.
[1055] M. Á. Müller López. *Parodia de la literatura taumatúrgica en Álvaro Cunqueiro…*, *op. cit.*, p. 127.

de las fórmulas de una literatura que se tilda de "historia fingida ejemplar". Esto es el membrete de Garci Rodríguez de Montalvo (1450-1505) al *Amadís de Gaula* (1496-1508), que si bien no puede competir en verosimilitud con el relato histórico no escatima en proponer ejemplos a seguir, siendo "espejos de príncipes y caballeros". En los libros de caballería, este cometido didáctico corre pareja con las aventuras maravillosas de los protagonistas, al abrigo de unas técnicas historiográficas en las que la voz autorial se desdobla en narrador y en historiador/transcriptor (autor implícito). El mismo desdoblamiento se produce en *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca* y, como ya hemos visto, en *Las crónicas del Sochantre* e incluso en *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*.[1056] De la recontextualización del arquetipo cervantino ya he hablado ampliamente en el análisis de estas últimas dos obras; por lo tanto, aquí voy a deslindar los apolillados modelos de los que se ríe Cervantes y, a su sombra, Cunqueiro.

La búsqueda del biógrafo fantiniano de unos inéditos es la primera intertextualidad paródica de una de las fórmulas más manidas de los libros de caballería: el recurso al libro preexistente que otorga, al fin y al cabo, cierta credibilidad. Por ejemplo, el *Amadís* se abre con el afortunado encuentro de su narrador con un manuscrito hallado cabe una tumba de piedra en una ermita próxima a Constantinopla. Para ampliar esto es preciso decir que los autores de las crónicas mantienen el tópico de unos legajos precedentes variando, luego, el lugar o la modalidad del hallazgo. José Manuel Lucía Mejías y Emilio Sales Dasí nos cuentan que en los libros de caballerías es habitual la sustitución de cuevas por islas paradisíacas, o el reemplazo del hallazgo accidental tanto por el sueño profético y la visión maravillosa como por la entrega del

[1056] *Vid.* pp. 310-313 y pp. 439-440.

dichoso manuscrito por parte de otra persona. A veces esta modalidad queda reforzada por la contextualización histórica: el *Valerián de Hungría* (1540) de Dionís Clemente es un regalo del rey Don Hernando, hermano nada menos que de Carlos V.[1057]

El texto precedente presupone el otro *topos* de los libros de caballería: el historiador que para transmitir el contenido a los lectores se convierte en traductor y corrector de los textos o fragmentos llegados hasta sus manos. Esta estrategia narrativa la encarna a la perfección Cunqueiro, sobre el cual recae la tarea de narrador, transcriptor/traductor e investigador de los documentos esparcidos en diferentes bibliotecas acerca de la vida de Fanto. El mindoniense carnavaliza la práctica de "los autores y traductores castellanos [que] se invisten de los atributos del humanista ilustrado de la época y establecen, al mismo tiempo, en alguna que otra ocasión, un complicado entramado de fabulosas autoridades que redunda en la naturaleza excepcional del texto que se presenta ante los lectores".[1058] Pues el biógrafo fantiniano, a partir de la mención de una crónica florentina a la osadía de Fanto Fantini (FAN, 175), reconstruye sus hazañas lidiando con los problemas de una información desperdigada por doquier (crónicas, texto militares del Cuattrocento y del Cinquecento, etc) y escrita en latín o en *volgare* renacentista, que él precisa comprender y, posteriormente, traducir al castellano de hoy en día. Evidente es aquí la ridiculización de las exigencias de los autores de los libros de caballería de atribuir, por medio de unos manuscritos originales en griego, en latín o hasta en caldeo, vertidos, luego, por ellos mismos al español, los

[1057] J. M. Lucía Mejías y E. Sales Dasí. *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2008, pp. 110-113.
[1058] Ibíd., pp. 117-118.

rasgos de historicidad y fidelidad a sus productos artísticos.

La última deuda, en torno a la instancia narrativa, que *Vida y fugas de Fanto Fantini* contraen con los libros de caballería o, mejor dicho, en esta ocasión es preciso volver a su envés, *El Quijote*, atañe al desdoblamiento de la figura del hidalgo, que se sale de la crónica para contemplarse como héroe literario a raíz del éxito de la publicación de la Primera parte (*Q*, II-ii, 565). Como Cervantes, Cunqueiro recurre a la autorreferencialidad metaficticva incorporando al final de la segunda parte dedicada al *condottiero* la referencia a "Amores de Safo con el delfín de Italia", el capítulo de una novela bizantina que narra los amores entre Fanto Fantini y la doncella griega Safo:[1059]

> En su discurso ante el Senado de la Serenísima, "Lionfante" afirma que Fanto abandonó la isla con la ayuda de siete delfines, pero los comentaristas creen que este pasaje corresponde a la fuga de Tamnos a Chios, episodio conocido con el nombre de *Amores de Safo con el delfín de Italia*, que ahora se edita con otras novelas griegas, y en la que la maga Cósima convierte en delfín para que nunca más vuelva a tierra a amar a Safo, a la que Cósima se ve, se trata de un arreglo alejandrino posterior (FAN, 106).[1060]

El desdoblamiento irónico de Don Quijote y de Fanto Fantini en "personajes reales" a la vez que "personajes literarios" constituye un absceso de ficcionalidad en contra del abuso y de la falacia de las fórmulas historiográficas tomadas en préstamo por los libros de caballería. Cervantes y Cunqueiro barajan ficción y realidad dejando al descubierto su hiato. Las alusiones a la condición novelesca del producto artístico no es, desde

[1059] *Vid.* X. González Millán. "Á. Cunqueiro y Cervantes: juegos de erudición", *op. cit.*, p. 132.
[1060] En el original aparece en cursiva.

luego, una novedad en el autor complutense y en el gallego. De hecho, por lo que respecta a las *Novelas ejemplares* (1616), *El Casamiento engañoso* y *El Coloquio de los perros*, como ya he dicho, extienden su influencia sobre *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca* en cuanto parodia de la crónica autobiográfica de las andantescas de los pícaros. La plática entre el Alférez Campuzano y el Licenciado Peralta es el marco metaliterario en el cual se enquista el diálogo entre Benganza y Cipión. Cervantes emplea, una vez más, la técnica de las muñecas rusas gracias a la cual el coloquio perruno parece más verosímil; sin embargo el autor explica este efecto apelando al arte de la *eutrapelia* que aparece por primera vez en la *Ética nicomaquea* y que el complutense llama "*tropelía*, que hace parecer una cosa con otra" (*Novelas ejemplares*, II, 337).[1061] *El coloquio de los perros* es una mentira que se yergue a verdad literaria: la verdad de unos lectores que llegados a la última página reconocen el ingenio cervantino de marcar los límites del artefacto, en el cual, claro está, unos perros pueden hablar y hasta descollar por virtud sobre sus amos. "Señor Alférez, no volvamos más a esa disputa. Yo alcanzo el artificio del *Coloquio* y la invención, y basta. Vámonos al Espolión a recrear los ojos del cuerpo, pues ya he recreado los del entendimiento" (*Novelas ejemplares*, II, 359). Por otra parte, *El coloquio* es también una antipicaresca canina, un diálogo crítico de Cervantes a la tipificación de las sórdidas descripciones de este género falsamente autobiográfico.[1062] En la novela ejemplar del complutense, Benganza es un pícaro que sirve a muchos amos (Nicolás el Romo, unos pastores, un mercader rico, un alguacil, un soldado, unos gitanos, un morisco, un

[1061] Cito de la edición de Harry Sieber. M. de Cervantes Saaverdra. *Novelas ejemplares*. Madrid: Cátedra, 2001, vol. II.
[1062] *Vid.* pp. 185-187.

comediante y un religioso), y que resulta ser mucho más honrando que sus dueños.

En vista de todo esto, en primer lugar, Remo de *Vida y fugas* es una réplica de los perros cervantinos. El fiel amigo de Fanto se encuentra en el asilo para pobres del Santo Hospicio de Pisa, al igual que Ciprión y Benganza, en el Hospital de la Resurrección de Valladolid. Los tres animales sufren un proceso de humanización, vehículo que sendos autores emplean para consignar la idea de que verdad y ficción y realidad e imaginación funcionan siempre al alimón tanto en la vida como en el arte. Es más, *Vida y fuga* incluso siguen el camino trazado por Cervantes en relación a la parodia de la novela picaresca, pergeñando a un personaje proveniente de una familia noble, de tradición caballeresca, a las órdenes de muchos amos. En opinión de Müller López, Fanto y también Felipe y el Sochantre, "sirven a varios amos censurables por sus vicios, y responsables de la inversión de valores que sufren como pícaros. Estos amos, que deberían haberlos educados, incumplen su misión y son, paradójicamente, los principales causantes de su moral trastocada".[1063] La pseudo-biografía picaresca es otro modelo paradigmático de *Vida y fugas*.

Por último, como ya sabemos, en la crónica fantiniana se inserta también la intertextualidad con *Niebla* (1914), ya que en el chucho cunqueiriano subyace un paralelismo con la "Oración fúnebre por modo de epílogo" de la *nivola* unamuniana. Remo se ha quedado sin oficio por la muerte de Fanto y también "Orfeo, en efecto, encontróse huérfano".[1064] En consecuencia, por guardar luto, el perro del condotiero pide al orfanato una manta negra; mientras que el de Augusto Pérez muere de dolor a los pies del féretro de su amo. Mediante el hipotexto de *Niebla*, Cunqueiro crea un

[1063] M. Á. Müller López. *Parodia de la literatura taumatúrgica en Álvaro Cunqueiro…*, *op. cit.*, p. 130.
[1064] M. de Unamuno. *Niebla*, *op. cit.*, p. 255.

anclaje con los ejercicios metarrepresentantivos del siglo XX permitiéndome, de esta manera, una lectura en clave posmoderna de la última nota a pie de página de la introducción a *Vida y fugas*, con la que el autor clausura su reflexión acerca del género cronístico. Con esta consideración final, que continúa en los apéndices "Sobre el discurso de 'Lionfante' en el Senado de Venecia", el gallego se carga por completo la biografía del *condottiero*. Álvaro Cunqueiro pide al "curioso lector" comprobar nada menos que la influencia de la arenga del corcel fantiniano sobre el discurso de Otelo ante el mismo auditorio de patricios venecianos, ya que socarronamente Lionfante borda su habilidad de hablar con otras destrezas lingüísticas: es ventrílocuo y hasta polígloto.

> En los apéndices damos al curioso lector el texto, quizá solamente un resumen, y sin duda en varios pasajes mal transcritos, del discurso que ante el Senado de Venecia pronunció el caballo "Lionfante", con motivo del falso rumor de la muerte de su amo en la isla de Chipre. Podrían los lectores comprobar la influencia de este discurso en el de Otelo ante los mismos senadores (W. Shakespeare, *Otelo o El moro de Venecia*, acto I, escena iii) (*)[1065] (FAN, 10).[1066]

[1065] "Como se sabe, el argumento del *Otelo* de Shakespeare procede de los *Hecatomithi* del ferrarese Giraldi Cinthio, pero en la novela VII, no viene el discurso del Moro ante el Senado véneto, aunque es seguro que Giraldi Cinthio conocía el discurso de Otelo, así como el del caballo 'Lionfante', que corrían ambos por la Italia del Norte en pliegos góticos. Shakespeare, por lo tanto, no ha podido imitar un discurso que en el texto cinthiano no figura. Pero, ¿no habrá tenido el dramaturgo inglés noticia del discurso del caballo ventrílocuo y políglota ante el Senado de la Serenísima? Los marineros venecianos, con los que es seguro que Shakespeare conversó en las tabernas londinenses que frecuentaba –y de los que aprendió *dogo* y *góndola* por ejemplo–, pudieron haberle narrado el sorprendente suceso. Si se lee en Shakespeare el discurso del Moro, sorprenden ciertas pausas, que pudieron corresponder a los relinchos con que subrayó algunas de sus afirmaciones en el suyo al caballo 'Lionfante'" (FAN, 10-11). En cursiva en el original.

[1066] En bastardilla en el original cunqueiriano.

El texto, como expondré a continuación, es un puro juego humorístico donde todo suena a chocante y loco. Aquí, Cunqueiro pone el acento en el taller del escritor y evidencia un metadiscurso historicista disparatado, al tratar de establecer las interconexiones filológicas entre el original de Lionfante y los hipertextos, primero, de Giraldi Cinthio (1504-1573) y, luego, de William Shakespeare (1564-1616). Indagando en la mente del narrador-investigador el gallego afirma que "como se sabe" (FAN, 10) el *Otelo* de Shakespeare se basa en la novela VIII de la década III de los *Hecatommithi* y "es seguro que" (FAN, 10) Cinthio conocía las arengas del Moro y de Lionfante, aunque no aparezcan en las cien novelas de 1565. El filólogo-historiador va más allá en su *reductio ad absurdum* de la técnica mimética: se pregunta si el dramaturgo inglés no tenía noticia él mismo del discurso del caballo, escuchado en las tabernas londinenses que frecuentaba por boca de los marineros venecianos, que "pudieran haberle narrado el sorprendente suceso" (FAN, 11).

Para aclarar las ironías de esta dislocada reconstrucción histórico-literaria emplearé la terminología postestructuralista. Para Jacques Derrida (1930-2004) y sus seguidores, "la deconstrucción empieza cuando localizamos el momento en que un texto transgrede las leyes que establece para él mismo, es el momento en que, por decirlo de algún modo, el texto se viene abajo".[1067] El autor señala la contradicción entre los pilares de objetividad e independencia del relato y la metodología basada en hipótesis y suposiciones. Cunqueiro continúa su juego paródico sacando a colación la intertextualidad entre Otelo y Lionfante con una detallada comparación entre los dos

[1067] Cito de R. Selden, P. Widdowson y P. Brooker. *La teoría literaria…*, *op. cit.*, pp. 211-212.

discursos "desde 'most potent, grave and reverend signors' hasta I won his daughter'" (FAN, 11).[1068] Con mucha sorna, el gallego encuentra la semejanza en las pausas entre frase y frase de Otelo, silencios correspondientes a los relinchos del caballo, transformando además la última sentencia, "he seducido a su hija", en el relincho del potro sículo en celo cuando se le acerca una "yegua lombarda y rubia" (FAN, 11). La fruición en el detalle incrementa el efecto cómico del texto.

Luego, en los apéndices Cunqueiro subraya la transcripción literal de Shakespeare de la arenga hípica:

> El párrafo que en Shakespeare comienza con 'Wherein I spake of most disastrous chances', está en los pliegos góticos de 1510: 'Mi capitán le contaba a donna Cósima los azares de su vida, las aventuras por mar y tierra, de cómo por menos aun que el espesor de un cabello había escapado de la terrible prisión o de la muerte…' (FAN, 153-154).[1069]

Este fragmento es la traducción de "wherein I spake of most disastrous chances,/of moving accidents by flood and field,/of hair-breadth scapes i'th'imminent deadly breach," (*Othello*, I-iii, 133-135).[1070] La sentencia "y ella lloraba" (FAN, 154) coincide con la reproducción textual del retal shakesperiano "and often did beguile her of her tears" (*Othello*, I-iii, 155). El discurso indirecto "contándole su

---

[1068] Cunqueiro cita el principio y el final del siguiente párrafo del Moro de Venecia: "Most potent, grave, and reverend signors,/my very noble and approved good masters,/That I have ta'en away this old man's daughter,/the very head and front of my offending/hath this extent, no more. Rude am I in my speech,/and little blest with the soft phrase of peace;/for since these arms of mine had seven year' pith,/till now some nine moons wasted, they have used/their dearest action in the tented field,/and little of this great world can I speak,/more than pertains to feats of broil and battle;/and therefore little shall I grace my cause/in speaking for myself. Yet, by your gracious patience,/I will a round unvarnish'd tale deliver/of my whole course of love: what drugs, what charms,/what conjuration, and what mighty magic-/for such proceeding I am charged withal-/I won his daughter" (*Othello*, I-iii, 76-94).

[1069] El fragmento aparece en cursiva en el texto de Cunqueiro.

[1070] De ahora en adelante cito de W. Shakespeare. *Otelo*. Madrid: Alianza, 2010.

azarosa vida, con añadidos de cavernas, caníbales, tempestades y la terrible esclavitud" (FAN, 155-156), equivale a la síntesis en castellano de la traslación discursiva del discurso directo: "Of being taken by the insolent foe,/and sold to slavery; of my redemption thence, /and portance in my travels' history:/wherein of antres vast and deserts idle,/rough quarries, rocks, and hills whose heads touch/heaven,/it was my hint to speak –such was the process:/and of the Cannibals that each other eat,/the Anthropophagi, and men whose heads/do grow beneath their shoulders" (*Othello*, I-iii, 136-144).

Para concluir, la falsa imitación que Cunqueiro propone entre la defensa de Otelo y el discurso del Lionfante a favor de Fanto es un recurso extremo para brindar, de nuevo, que la literatura es un mundo imaginado por el autor. Quedándose atrapado "bajo la tachadura" [1071] de su modo retórico, como afirma Paul de Man (1919-1983) en *Allegories of Reading* (1979), ya sea como una transfusión perpetua de otros textos, o bien como un mosaico de citas, el discurso es siempre autorreflexivo y metaliterario. Frente a la realidad, el texto sólo puede ser su representación y simulacro. Se podría decir que Cunqueiro invierte la jerarquía realidad-ficción. La conciencia y la imaginación impiden un contacto directo con lo exterior, además el lenguaje aleja de la cosa en sí, arrojándonos en el mundo de las significaciones. En esta perspectiva postkantiana y simbólica, la jerarquía quedaría invertida, poniendo antes que la realidad la ficción, en calidad de construcción metafórica del mundo y siendo la única vía de acceso a él.

La reflexión sobre el fin de la Modernidad empezada en *Un hombre que se parecía a Orestes* culmina en *Vida y fugas*,

[1071] Cito de R. Selden, P. Widdowson y P. Brooker. *La teoría literaria…*, *op. cit.*, p. 217.

libro-homenaje al Humanismo y al Renacimiento, a aquella revolución cultural que durante siglos ha hecho de soporte a la marcha unitaria y continua de la historia. A partir de la segunda mitad del siglo XX, la teología dominante de la historia se sustituye con la discontinuidad de los microrrelatos de un pensamiento débil y metarretórico. La historia se ha convertido en fragmentación, en multiplicidad de experiencias personales y olvidadas, en definitiva, en hiperrealidad.

4.7.4. La huella de *Tristram Shandy* en *Vida y fugas* y la poligénesis entre Cunqueiro y Calvino

> El narrador dramatizado ha cesado aquí de ser distinguible de lo que él relata. El ideal de James de una trama sin costuras de argumento y estilo en cierto modo ha sido hallado más de un siglo antes de su tiempo, ¡y en una obra que da la impresión de completa desorganización! (Whayne C. Booth).[1072]

Vida y fugas de Fanto Fantini se insertan en la corriente posmoderna de renovación de los géneros literarios, en este caso, de la biografía. La tradición prevé la narración cronológica de la vida de un hombre en su entorno histórico-social y, por lo general, el relato busca una finalidad patética o didáctica. En palabras de Luis Beltrán, "la biografía novelística suele tener una fábula bien argumentada, un perfil encomiástico –se heroifica el sujeto biográfico- e invita a la identificación con el héroe".[1073]

Por un lado, la obra rezuma la alabanza y glorificación del protagonista; a este respecto, Cristina de la Torre

[1072] W. C. Booth. *La retórica de la ficción*. Barcelona: Antonio Bosch, 1978, p. 213.
[1073] L. Beltrán Almería. *La imaginación literaria*, *op. cit.*, p. 163.

afirma que "Fanto es, sin duda, uno de los héroes más logrados de Cunqueiro cuya vida y aventuras siguen muy de cerca el camino trazado por muchos héroes clásicos".[1074] Pero, por otro, el autor sustituye el dramatismo y la seriedad del género elegido con la risa festiva y la comicidad, resquebrajando así la identificación con el héroe y su emulación.

El encomio del condotiero Fanto Fantini se sitúa en el nivel semántico del pastiche, de las formas paródico-trasformistas, sus mayores ejemplos son la comedia y la menipea que, como ilustra Mijail Bajtín (1895-1975), hacia el final de la Edad Media y durante el Renacimiento irrumpen en todos los géneros directos, sobrios y cerrados. La cultura cómica y popular penetra en la literatura caballeresca dando vida al *Morgante* de Luigi Pulci, al *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto, a las *Maccheronee* de Teófilo Folengo, a la *Commedia dell'Arte* y, finalmente, es terreno fértil para el nacimiento de la novela, de las grandes obras de François Rabelais y Miguel de Cervantes.[1075] Ya en el siglo XVIII, uno de los modelos carnavalescos más importantes del género biográfico es la novela de Laurence Sterne (1713-1768), *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy* (1759-1767), que Cunqueiro emplea como referente paródico del género de la biografía. Bajtín nos confirma que la parodia de Sterne de los diferentes comentarios metaliterarios incrustados en su novela es casi tan radical como el realismo grotesco rabelesiano:

> In Dickens' predecessors, Fielding, Smollet and Sterne, the men who founded the English comic novel, we find the same parodic stylization of various levels and genres of literary language, but

[1074] C. de la Torre Woodhouse. *La narrativa de Álvaro Cunqueiro*, *op. cit.*, p. 136.
[1075] M. M. Bajtín. *The Dialogic Imagination*, *op. cit.*, pp. 79-80.

> the distance between these levels and genres is greater than it is in Dickens and the exaggeration is stronger (especially in Sterne). The parodic and objectivized incorporation into their works of various types of literary language (especially in Sterne) penetrates the deepest levels of literary and ideological thought itself, resulting in a parody of the logical and expressive structure of any ideological discourse as such (scholarly, moral and rhetorical, poetic) that is almost as radical as the parody we find in Rabelais.[1076]

Examinemos en detalle algunos ejemplos extraídos de Sterne y su posible influencia sobre Cunqueiro. Para empezar, Sterne hace añicos la estructura cerrada del relato serio y convencional al ubicar el "Prefacio del Autor" en el tercer volumen de la novela. Aquí ataca la escritura estándar y lineal, y defiende un método propio de narración ingeniosamente asimétrica y disparatada:

> Detesto las disertaciones prefabricadas, -y considero la mayor estupidez del mundo oscurecer (al establecer una) las hipótesis que se van a manejar mediante la colocación en línea recta de una serie de palabras altisonantes y opacas, una detrás de otra, entre el propio concepto y el del lector […]. -'Porque, ¿qué mal, qué daño o qué perjuicio puede acarrearle a un hombre el laudable deseo de saber, proceda de donde proceda el conocimiento: aunque sea de un zote, de un pote, de un zoteque, un taburete, un mitón, una polea, la tapa del crisol de un orfebre, una botella de aceite, una zapatilla vieja o una silla de rejilla?' (*Tristram Shandy*, III-xx, 174).[1077]

La dramatización de la voz autorial, el autor implícito, a través de su portavoz, Tristram Shandy, aleja la diégesis del centro de literariedad textual, es una fuerza centrípeta antirrealista como en el caso cunqueiriano. Sterne refuta las disertaciones preconcebidas

[1076] M. M. Bajtín. *The Dialogic Imagination*, *op. cit.*, p. 308.
[1077] De ahora en adelante cito de la traducción de Javier María. L. Sterne. *La vida y las opiniones de Tristram Shandy*. Madrid: Alfaguara, 1984.

y sus representaciones de la realidad inaprensible, más aún cuando estos lenguajes son canonizados. Como contrapeso, la obra del escritor anglo-irlandés es una novela periférica, zigzagueante, que nunca llega al clímax; su vaivén es una parodia de la teoría lockiana de la asociación de ideas y de una abertura al conocimiento, proveniente de cualquier terreno, incluso, del prosaico y carnavalesco. Otro ejemplo es: "Me apetece mucho empezar este capítulo de una manera disparatada, y la verdad es que no pienso ponerle traba a mis antojos" (*Tristram Shandy*, I-xxiii, 63).

El narrador de *Tristram Shandy* crea un distanciamiento que no permite tomarse en serio el relato; es el caso de la introducción de signos tipográficos, ajenos a la tradición del libro impreso: dos páginas en negro que indican el luto por la muerte del párroco Yorick (Ibíd., I-xii, 30-31); la cruz "+" para santiguarse (Ibíd., I-ix, 91); las páginas jaspeadas como el abigarrado emblema de una obra (Ibíd., III-xxxvi, 198-199) o la desaparición de un capítulo: "En efecto, señor, no hay duda: -aquí falta un capítulo entero" (Ibíd., IV-xxv, 275).[1078]

En la parodia de Sterne, la construcción de la diégesis es continuamente frustrada a causa de la autorreferencialidad. El escritor en su taller, ficcionalizado en la obra, nos hace partícipe de las preocupaciones sobre la autobiografía, en concreto, del desajuste entre el tiempo del relato y el tiempo de la

[1078] Cf. con "Se diría que para mejor subrayar visualmente la condición extravagante de su obra, la libertad estructural que la caracteriza, su índole paródica y burlesca, Sterne recurrió al más increíble abigarramiento tipográfico, sirviéndose no sólo de varias lenguas –latín, griego, francés, etc.-, sino de las más audaces acrobacias tipográficas: puntos suspensivos, asteriscos, grandes rectángulos negros, caracteres de letra gótica mezclados con caracteres normales, pequeñas manos indicadoras de dirección, rayas de distintos largos, páginas dejadas totalmente en blanco, y hasta, en el capítulo XL del Libro VI, unos trazados geométricos –rectas, ángulos, curvas ascendentes o descendentes- que representan, según el narrador, las líneas o estructuras de los cinco libros o partes". En M. Baquero Goyanes. *Estructuras de la novela actual*, *op. cit.*, pp. 233-234.

historia. Tristram está redactado el cuarto volumen de su propia vida y todavía no ha pasado del primer día de su existencia; Tristram hace cálculos y ve que "a este paso viviré 364 veces más aprisa de lo que escribo, de todo ello se desprende, con el permiso de sus señorías, que cuanto más escriba más tendré que escribir, y consecuentemente, que cuanto más lean sus señorías más tendrán sus señorías que leer" (*Tristram Shandy*, IV-xiii, 251).

Por último, Sterne arrastra al lector en el texto: se dirige a él con impertinencia para provocarle y hacerle consciente de que está leyendo no solo una ficción sino una estilización paródica. Un ejemplo es cuando Tristram se dirige al destinatario rogándole paciencia, porque no habiendo familiaridad entre ellos prefiere esperar a contar cómo ha nacido (Ibíd., I-xi, 10-11). En otra ocasión se produce un altercado con una lectora despistada, y el narrador le manda volver sobre el capítulo anterior: "¿-Cómo ha podido usted, señora, estar tan distraída durante la lectura del último capítulo? Le he dicho a usted en él que mi madre no era papista.- -¡Papista! Usted no me ha dicho tal cosa, señor. […] Y, en castigo, insisto en que retroceda inmediatamente –es decir, en cuanto llegue usted al próximo punto y parte- y vuelva a leer de cabo a rabo el capítulo anterior" (Ibíd., I-xx, 50).

El estilo de Sterne influye en Cunqueiro. El radicalismo de la estructura de *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy* es un modelo para *Vida y fugas de Fanto Fantini* y también para *Las crónicas del Sochantre*, como bien recuerda el autor gallego: "concretamente hay mucho Sterne en mis *Las crónicas del Sochantre*".[1079] Las novelas cunqueirianas manifiestan un punto de vista subversivo poniendo patas arriba la verosimilitud del

[1079] Á. Cunqueiro. *O reino da chuvia*. Lugo: Diputación Provincial, 1992, p. 44.

texto. Como ya hemos visto, la voz autorial intradiegética apoya la literariedad, luego, derribada por elementos ajenos a ella. Otra similitud entre *Tristram* y *Las crónicas* es el pastiche de géneros; mientras que *Tristram* y *Vida y fugas* comparten el señalar abiertamente la participación del destinatario en el proceso de producción de significados. Al "curioso lector" (FAN, 10) fantiniano se requiere darse cuenta de la "aventura de la ficción", de la falsedad de la epistemología y de la antítesis entre literatura y vida.

Cunqueiro encuentra en Sterne una emblemática parodia del género biográfico y autobiográfico tradicional. Basándose en la teoría muy difundida en los siglos XVII y XVIII, de que el momento de la concepción afecta al embrión, la narración de *Tristram Shandy* se abre con la historia del engendramiento del protagonista:

> Perdona, querido, dijo mi madre, ¿no te has olvidado de darle la cuerda al reloj?- -¡Por D-!, gritó mi padre lanzando una exclamación pero cuidándose al mismo tiempo de moderar la voz -¿Hubo alguna vez, desde la creación del mundo, mujer que interrumpiera a un hombre con una pregunta tan idiota? (*Tristram Shandy*, I-i, 5-6).

De esta anécdota dependen irónicamente todas las desgracias de Tristram: "Pero, ¡ay, claro!, prosiguió, sacudiendo la cabeza por segunda vez y enjugándose una lágrima que le resbalaba por una mejilla, las desventuras de mi Tristram comenzaron nueve meses antes de que viniera al mundo" (Ibíd., I-i, 7). De toda su vida sólo conocemos cuatro desafortunados episodios y de sus opiniones, sólo el momento en que pretende darle comienzo para luego dejarlas de lado: "y es en este instante cuando verdaderamente comienza la historia de mi vida y de mis opiniones" (Ibíd., IV-xxxii, 295-296). El resto de la obra trata de otros

curiosos personajes como Walter Shandy, el tío Toby, Trim, Yorik, el doctor Slop, etc.[1080]

Tristram constituye un paradigma antiheroico muy importante para *Vida y fugas*, en particular, los relatos del nacimiento, del bautismo y de la educación del protagonista podrían servir como parangón de deformación lúdica de los ritos de paso, que quedan desautorizados y rebajados al nivel de la plaza pública. En el escritor anglo-irlandés, el contraste con la tradición es brutal y exagerado. El hecho extraordinario que marca el nacimiento del héroe es llevado al terreno corporal: la nariz de Tristram queda chafada para siempre por los fórceps del doctor Slop (*Tristram Shandy*, IV-ix, 246-247). El momento sagrado del bautismo se reduce a la equivocación del nombre, Tristram en lugar de Trismegisto; y a raíz de esto los padres se sumergen en la histeria y en la desolación (Ibíd., IV-xiv, 252-253). Es más, Sterne frivoliza sobre la formación del héroe clásico, de la que dependen también su fuerza y destino. Walter Shandy se propone enderezar la mala suerte de su vástago, escribiendo una "Trista-paedia", a imagen de la *Cyropaedia* de Jenofonte. El manual el padre se olvida de Tristram y, además, la lentitud de la redacción convierte el programa en algo obsoleto e inútil (Ibíd., V-xvi, 332).

Seguramente Cunqueiro entronca con las imágenes deformadas de la vida de Tristram, una fuente de inspiración para la biografía paródica fantiniana. En los apartados siguientes haré un cotejo detallado entre la tradición y las distorsiones y ridiculizaciones que nuestro autor hace de las estructuras actanciales del universo heroico (el nacimiento extraordinario, el linaje, la

[1080] Para profundizar en la estructura de *Tristram Shandy* y en su relación con otras novelas anglosajonas, *vid*. W. C. Booth. *La retórica de la ficción*. Barcelona: Antonio Bosch, 1978, pp. 201-229.

educación militar y retórica, los auxiliares del héroe y la iniciación amorosa).

Por último, cabe relacionar Álvaro Cunqueiro con Italo Calvino. De hecho, otro ejemplo nacido al amparo del ambiente festivo y paródico de las *saturnia regna* es la trilogía *I Nostri antenati*. Se trata de tres historias escritas entre 1950 y 1960, por lo tanto, no podemos hablar de influencia, más bien de poligénesis, o sea, de coincidencia muy notable entre dos autores y sus obras sin que haya existido ninguna relación entre ellos.[1081] En una entrevista de 1980, Cunqueiro reconoce la analogía con el autor italiano: "E cando eu tropezo con xente de por aí fóra, como Italo Calvino, por ejemplo, o italiano, e tal, está a facer máis ou menos que eu fago e isto está ben, claro, ben…".[1082]

Por cierto, aquí no me propongo realizar una comparación cabal entre los dos autores, para esto remito al extraordinario trabajo de Concepción Sanfiz Fernández, *Claves para un análisis comparativo de la narrativa de Ítalo Calvino y Álvaro Cunqueiro*.[1083] Considerando los límites de esta sección, mi interés apunta a la intertextualidad de ambos con la literatura medieval y renacentista y a la estilización paródica de estas. Sanfiz Fernández reconoce la parodia en el sentido bajtiniano de diálogo interlinguístico entre dos personajes, dos obras, dos códigos, etc, como axioma fundamental de los corpus novelísticos de Cunqueiro y Calvino:

[1081] *Vid*. la teoría comparativa empleada por C. Sanfiz Fernández. *Claves para un análisis comparativo de la narrativa de Italo Calvino y Álvaro Cunqueiro*. Lugo: Diputación Provincial, 2000, pp. 1-3.
[1082] R. Nicolás Rodríguez (ed.). *Entrevistas…*, *op. cit.*, p. 81.
[1083] C. Sanfiz Fernández. *Claves para un análisis comparativo…*, *op. cit.*, y también C. Sanfiz Fernández. "Funcionalidad de la naturaleza en la narrativa de Italo Calvino y Álvaro Cunqueiro". VV. AA. *Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1996, pp. 559-567.

> En resumen, la intertextualidad constituye un recurso fundamental para la construcción de las diégesis narrativas de ambos autores, y los principales efectos que se consiguen mediante la misma son el humor y la introducción del elemento fantástico. Este fenómeno se realiza sobre todo por medio de la inclusión de otras obras literarias o de algún personaje de las mismas, o bien mediante la parodia, sea de obras concretas, sea de géneros.[1084]

El modelo cultural más importante para ambos escritores es el épico-caballeresco. A *Il cavaliere inesistente*, por ejemplo, hace sombra la Materia de Francia y, en máximo grado, Ariosto: "L'inteccio é di stampo parodisticamente ariostesco: di qui il rincorrersi afannoso dei personaggi, le fughe, le passioni amorose, l'onorabilitá cavalleresca in contrapposizione alla virtuositá delle figure femminili (eccetto Priscilla)".[1085] En *Vida y fugas* encontramos también una referencia al ciclo carolingio con la *Prise de Pampelune* de Niccoló da Verona (siglo XIV): "Lo de citar Pamplona, eso era tópico retórico, por la 'prise de Pampelune' de Carlomagno" (FAN, 124); y, naturalmente, Cunqueiro cita el *Furioso*: "En tres jornadas se puso Fanto en el campamento de Nero Buoncompagni, […] y estaban las tiendas como octavas de Ariosto alrededor del pabellón del capitán" (FAN, 43). Aunque la novela fantiniana remita, en mayor medida, al ciclo artúrico a Lanzarote, a Amadís, a Tristán e Isolda, no hay que olvidar que la figura del condotiero renacentista es una evolución de la del paladín de Francia y de la Mesa Redonda. Pero, si por un lado, los paladines son nobles, unidos por lazos de sangre y servidores leales y valientes de un rey poderoso, por otro, el linaje del mercenario no condiciona su ascensión político-militar. Este se mueve de un señor a otro, según

[1084] C. Sanfiz Fernández. *Claves para un análisis comparativo…*, *op. cit.*, 251.
[1085] Ibíd., p. 232.

sus intereses personales y la *condotta*, un contrato a sueldo. Calvino y Cunqueiro tienen deuda también con Cervantes: hay evidentes puntos de contacto entre la pareja Quijote-Sancho y los binomios Agilulfo-Gurdulú y Fanto-Nito.[1086] De la influencia cervantina sobre el dúo Fanto-Nito hablaré más adelante,[1087] de momento vale con recordar los comentarios de Sanfiz Fernández sobre la relación Agilulfo-Gurdulú: "Gurdulú es un personaje manifiestamente cómico. Su apariencia cargada de 'materialidad', se contrapone, de este modo, más netamente a la de su amo. El carácter inaprensible de Agilulfo encuentra en esta 'materialidad' de su escudero su polo opuesto, aunque el caballero sea aún más irrisorio que aquél".[1088]

Por lo demás, respecto a la intencionalidad desmitificadora de la caballería, hay un sinfín de ejemplos de una indiscutible comicidad. En primer lugar, los atributos de perfección, refinamiento y heroísmo, típicos de los ciclos carolingio y bretón, se desvanecen en un mundo ya siempre igual a sí mismo, donde lo importante es seguir adelante con la farsa. En *Il cavaliere inesistente*, Carlo Magno pasa revista a sus soldados siempre con la misma retahíla; desde hace años las batallas son las mismas y los paladines saben, de antemano, a quién toca ser el vencedor, el perdedor, el héroe, el preso, etc: "Ogni parola, ogni gesto era prevedibile ormai, e cosí tutto in quella guerra durata da tanti anni, ogni scontro, ogni duello, condotto siempre secondo quelle regole, cosicché si sapeva giá oggi per domani chi avrebbe vinto, chi perso, chi sarebbe stato eroe, chi vigliacco, a chi toccaba di

[1086] C. Sanfiz Fernández. *Claves para un análisis comparativo…*, *op. cit.*, p. 72.
[1087] Cf. *infra* p. 648 y p. 657.
[1088] Ibíd., p. 72.

restare sbudellato e chi se la sarebbe cavata con un disarcionamento e una culata in terra".[1089]

El mismo tratamiento humorístico cargado de risa y nostalgia hacia el caduco ideal caballeresco lo encontramos en Cunqueiro, en *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*, donde la corte de Camelot se reduce a una función teatral. Bretaña, los paladines de la Tabla Redonda y los caballos constituyen el escenario de cartón piedra y se cobra entrada para ver el espectáculo: "¡Todo es de cartón en Bretaña! ¡Los paladines, los caballos! ¡Hay que figurar que sigue la corte en Camelot! ¿Ves ese bosque? ¡Cartón! (COM, 195); "se les cobraba a los personajes como si fuesen público de butacas, y que las supuestamente ocupada por Paulos, que valía diez reales" (COM, 200).

Otra poligénesis es el rebajamiento paródico del combate al saqueo y mercado de guarniciones y ropa. En el italiano, los paladines van cargados de muchos arreos que se caen en el primer combate y entonces: "Chi pensa piú a combattere, allora? La gran lotta é per raccoglierli; e a sera tornati al campo far baratti y mercanteggiamenti".[1090] El gallego es aún más socarrón, ya que los enemigos evitan la batalla con un tributo de ropa interior: "Los más de los ejércitos que venían contra Bretaña, ya traían con ellos un carretón con fardos de ropa interior, que dejaban abandonado, y nosotros saqueábamos. […] ¡Así se pasaban los años, y la matanza no llegaba nunca!" (COM, 191).

Finalmente, destaco la analogía en la reinterpretación en el plano material y corporal de los caballeros. En mi opinión, Calvino acierta en escoger el punto de vista de Agilulfo. Lo que da vida a su armadura es la fuerza moral, la fe en la causa, el respeto de las reglas, el rigor, la disciplina, el coraje, esto es, todos los valores guerreros

[1089] I. Calvino. *I nostri antenati*. Milano: Garzanti, 1988, p. 238.
[1090] Ibíd., p. 322.

ya olvidados. Paseando de noche por el campamento carolingio a Agilulfo se le abre la imagen trivial del cuerpo humano y de sus necesidades, con unos paladines borrachos y sudorosos, que duermen y roncan a pierna suelta: "Ecco i colleghi tanto nominati, i gloriosi paladini, che cos'erano? L'armatura, testimonianza del loro grado e nome, delle imprese compiute, della potenza e del valore, eccola ridotta a un involucro, a una vuota ferraglia; e le persone lí a russare, la faccia schiacciata nel guanciale, un filo di bava giú dalle labbra aperte".[1091] La del rey de los francos es, tal vez, la caracterización más humorística: a la majestad real se solapa la de un hombre común que se sienta a la mesa antes que nadie, probando los piscolabis y comiendo con las manos.[1092]

También Cunqueiro se esmera en el proceso de degradación carnavalesco de los condotieros. Los retratos de los mercenarios destacan por los atributos de grandiosidad y virilidad, mientras que en *Vida y fugas* son humanizados y familiarizados. La etimología del nombre del *condottiero* "Vero dei Pranzi" es ya de por sí grotesca. "Vero", del lat. "varius", significa "de varios colores";[1093] de hecho, este sanguinario mercenario lleva, en la parodia cunqueiriana, una esclavina con una cinta de colorines. Es más, el apellido "Pranzi" es un término italiano que podemos traducir con "de los almuerzos", empleado por Cunqueiro para ridiculizar aún más al mercenario. Por lo demás, su aspecto físico es una caricatura de la figura atléticamente perfecta y fornida del guerrero. Vero de Pranzi es un enano de carrillos

[1091] I. Calvino. *I nostri antenati*, *op. cit.*, p. 333.
[1092] "Si siede e comincia a spiluzzicare pane o formaggio o olive o peperoncini, insomma tutto quel che é giá in tavola. Non solo, ma si serve con le mani. Spesso il potere absoluto fa perdere ogni freno anche ai sovrani piú temperanti e genera l'arbitrio". Ibíd., p. 346.
[1093] Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. [En línea]. [Ref. 16 de diciembre de 2012]. Disponible en Web: http://www.rae.es/rae.html.

marcados y de brazos tan largos que tocan las rodillas. Esta descripción que roza lo grotesco-feísta queda pincelada con toques muy cómicos como su andar de borracho y su intento de parecer más alto, más serio y más peligroso poniéndose un zapato con tacón doble, una pluma en el sombrero y mirando de forma rabiosa: "Era casi un enano, mofletudo de rostro, estrecho de frente bajo la que, pasando un selvático bosque de cejas, se hundían unos ojos negros que las más de las veces miraban coléricos. Los brazos, en demasía largos, le llegaban hasta las rodillas, balanceándolos al andar, con lo cual parecía que marchaba torneando un borracho. Le hacían zapatos de tacón doble de Bolonia, y para dar más alto, usaba además sombrero de pico con pluma" (FAN, 64).

En otro ejemplo encontramos al famoso condotiero Erasmo de Narni (1370-1443), más conocido como Gattamelata, que Donatello (1386-1466) cincela en una escultura ecuestre de bronce. Donatello, inspirándose en la historiografía y en los bustos del clasicismo, inviste el mercenario y su caballo de una orla mítica. Gattamelata es retratado con los atributos de un general romano, adusto, desafiante y energético. Cunqueiro deconstruye la imagen de Gattamelata a partir, de nuevo, del nombre, que el autor traduce como "la gata melosa" (FAN, 177). La etimología inventada falsifica irónicamente al *condottiero*, cuyas gestas marciales se ven ridiculizadas por la significación de "meloso", "de calidad o naturaleza de miel",[1094] a raíz de la cual Cunqueiro nos explica que al *condottiero* "le molestaban las moscas" (FAN, 177). El autor además conduce la descripción del caballo hacia lo bajo corporal. En la versión del gallego, los genitales de la montura de Gattamelata están pintados de oro por orden de su dueño.

[1094] Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, *op. cit.*

El último ejemplo paródico que merece destacar es el de Ubaldo Cane de Cimarrosa. El nombre de este mercenario esconde un guiño irónico a Facino Cane (1360-1412), conocido por ser un despiadado guerrero. La broma radica en el contraste, que plantea nuestro autor, entre las habilidades bélicas de Ubaldo, sobre todo, el arte de vadear los ríos, y la menuda anécdota de sus gustos culinarios, que lisa y llanamente desvía la atención hacia lo trivial, en concreto, las barricas de pichones escabechados, que siempre acompañan al condotiero en su intendencia (FAN, 169). Para Cunqueiro, la afamada ferocidad de Facino es también otro caldo de cultivo idóneo para la profanación del condotiero, nimbado en la adaptación de *Vida y fugas* hasta de cualidades marianas. Ubaldo "lleva tatuada en la frente una hermosa flor azul, con las letras Ave María" (FAN, 169), que derroca y lleva al terreno de lo carnavalesco su ira exaltada y vengativa.

4.7.5. La fuga Fanto Fantini de la tradición caballeresca medieval. Fanto a horcajadas entre un caballero castellano del siglo XV y un *condottiero*: el paradigma de Alejandro Magno

4.7.5.1. El ideal caballeresco entre los siglos XII y XV

Fanto Fantini encarna los prototipos de caballero y de condotiero renacentistas en oposición al *miles* medieval. Ya he hablado de los nuevos planteamientos filosóficos de los siglos XV y XVI y, en parte, de sus implicaciones en la biografía del *condottiero*. En este apartado es preciso explicar el estilo de vida de la fuerza social y cultural de la caballería, que Maurice Keen sitúa "entre el año 1100

y los comienzos del siglo XVI, en algún momento entre el inicio de la Primera Cruzada y la Reforma, o entre la composición *del Cantar de Roldán y* la muerte de Bayart, o en el tiempo que transcurre entre el triunfo de los jinetes normandos en Hastings, conmemorado en el tapiz de Bayeux, y el triunfo de la artillería".[1095]

Fanto nace a mediados del siglo XV, en circunstancias extraordinarias, en el seno de una familia de alto linaje y de tradición marcial; todos estos son tópicos, vigentes hasta el siglo XVI, del héroe de la épica y del *roman*,[1096] que Cunqueiro somete, junto a otros códigos de conducta caballeresca medieval, a un divertido proceso de caricaturización. El gallego hace coincidir la infancia y mocedad de Fanto con los últimos años del Bajo Medievo,[1097] donde, según Johan Huizinga, el renacer de las modas y ceremonias caballerescas era un disfraz que proporcionaba a los nobles la ilusión de orden.[1098] La tesis de Huzinga, que más tarde se demostró incierta, nos introduce en la atmósfera de *Vida y fugas*, esto es, el nostálgico fenecimiento de los valores del Antiguo Régimen, que se abren a los nuevos cambios sociales, y se moldean sobre las exigencias de un estamento noble en continúa expansión. Lo confirma Ramón Buckley:

[1095] M. Keen. *La caballería*. Madrid: Ariel, 2008, p. 11.

[1096] "A pesar de las diferencias, derivadas casi siempre de lo circunstancial, el héroe de Virgilio es el héroe de *la Chanson de Roland o del Amadís de Gaula*. La poesía épica griega y romana lega su concepción de héroe literario a la edad heroica de la Edad Media, a los largos poemas épicos en verso, y estos, a su vez, se la transmiten al protagonista del nuevo género de *romance* en prosa surgido más tarde en la misma Edad Media y progenitor en gran parte de la novela moderna. Creo que no es arriesgado decir que hasta el siglo XVI el único candidato a protagonista de una obra literaria narrativa era el héroe. Y aún diría que, en este mismo siglo XVI, el carácter del héroe, estudiado y analizado con diligencia por los críticos, da señales de una tendencia a convertirse en estereotipado". En P. Salinas. *Ensayos de literatura hispánica*. Madrid: Aguilar, 1958, pp. 62-63.

[1097] Siglos XIV y XV.

[1098] J. Huizinga. *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza, 1984, pp. 93-106.

> En la figura de Fantini, famoso *condottiero* italiano del siglo XV, Cunqueiro retrata a un personaje que necesita huir hasta de sí mismo. Las prisiones que sufre Fantini a lo largo de su vida son las trampas que tiende la nueva Europa renacentista a la caballería andante medieval, reflejando así la ironía de los nuevos tiempos: el único heroísmo posible está en la huida, en pos de la única *queste* pensable, la de la libertad individual.[1099]

Para analizar los simulacros paródicos cunqueirianos es preciso conocer el modelo caballeresco de la Alta y de la Baja Edad Media, como me propongo pergeñar, siquiera someramente, a continuación. En primer lugar, en su origen, la caballería está vinculada sólo a la habilidad en el servicio militar a caballo, en oposición a la guerra de a pie. En segundo lugar, el jinete proviene de la aristocracia; la nobleza de sangre y los privilegios hereditarios son elementos claves para entender el *miles* medieval. Este se aleja del guerrero germánico, entre otras cosas, por su elitismo, porque puede mostrar un escudo de armas y la historia genealógica de su familia. El orgullo del linaje es tan importante que, en un momento dado, se superpone hasta a la ceremonia de investidura. Ningún hombre que no pudiera señalar algún caballero entre sus antepasados podría recibir la orden de caballería. Además, esta fuerza guerrera y aristocrática mantiene, en consonancia con la pirámide medieval, una dependencia vasallática con su rey o señor, con el que se compromete a un fiel servicio a cambio de un *beneficium*, consistente generalmente en tierras o cargos como prebostes, alguaciles u otros dignatarios laicos. El caballero es también un vasallo de su dama, y esto nos lleva al refinado ambiente seglar de las cortes provenzales, las primeras en

[1099] R. Buckley. "La 'materia de Bretaña' en la obra de Álvaro Cunqueiro", *op. cit.*, p. 206.

establecer una ética amorosa de servicio a la dama comparable a la lealtad con el señor. El caballero altomedieval se mueve, entonces, entre la virtud cortés y el honor militar. Por un lado está sumergido en la alta cultura palatina de los trovadores, de los cantares de gesta y del *roman*; por otro, además de participar en los torneos, entrenamientos para las batallas y plataformas para la fama, es defensor del orden universal tanto seglar como espiritual. El caballero es un guerrero cristiano y piadoso, protector de los débiles y *miles Sancti Patris*, o sea, cruzado en contra de los infieles.

Por el contrario, a horcajadas entre las centurias del XIV y del XV, la caballería ya se ha alejado de los valores altomedievales de *iuuventus*, de amor y de guerra para cobrar un espectro de sentidos más amplio, más complejo y, sobre todo, más político. La protagonista de este cambio es la caballería española, que gira alrededor de la corona real de los Trastámara (1369-1555). En la España del siglo XV aún siguen vigentes las obras legales alfonsíes acerca de la caballería, las *Siete Partidas* de Alfonso X (1221-1284) y el *Ordenamiento de Alcalá* de 1348 de Alfonso XI (1311-1350). Pero esto no es óbice para una evolución, de gran calado, de la orden. De hecho, si Don Juan Manuel (1282-1348) se niega a recibir la pescozada y a pronunciar el juramento, no sucede lo mismo entre los exponentes de la nobleza renacentista, que reconocen en su rey, presentado con los atributos del caballero, el *rex caput militiae* y, además, encuentran en la caballería la posibilidad de acceder a los oficios de la cancillería palaciega. Jesús Demetrio Rodríguez Velasco estima que, en el Cuattocento, "hacerse, entonces, con una cultura, no es sólo adornase con las virtudes cortesanas; es entrar en el coto cerrado de los letrados, un coto que, sin embargo, debería permitir al caballero noble introducirse de pleno en las labores

propias del consejo real, más allá de ideas sobre estrategia militar u otras especialidades de los *militares viri*".[1100]

La caballería del siglo XV se distingue principalmente de la del XII y del XIII por ser un modelo de conducta político y moral, en el cual cala hondo el arquetipo romano, que pone de moda el canciller Pedro López de Ayala (1332-1407) al traducir al castellano la obra de Tito Livio, *Ab urbe condita*. La historiografía romana viene a justificar con sus paradigmas político-militares la caballería tardomedieval, y, sobre todo, brinda un código ético que forja la figura del príncipe-caballero virtuoso. La *Política* y la *Ética a Nicómaco*, que en la República de Florencia desembocan en un Humanismo cívico,[1101] en España son el soporte de la formación integral y práctica del caballero. Este se ve impelido a conocer todas las leyes, tanto las castellanas y las europeas como las civiles y las canónicas, en aras de la *res pública*; a esto se suma la necesidad de aprender a fondo el arte militar y estratégico, y, por último, el caballero precisa de una sólida cultura teológica y humanista. En el caso español, el *totus homo* se cifra, principalmente, en la "prudencia", apodada también "discreción" o "cortesía". La prudencia es el *sine qua non* de la erudición del caballero, capaz de tomar decisiones moderadas en la corte y en el campo de batalla, en conformidad con los ejemplos tomados de la historia. Es más, la prudencia se mide también por el rasero de la capacidad retórica del caballero, instruido en la tradición ciceroniana, que tiene que poner en práctica en cualquier situación que se le presente. En efecto, con Rodríguez Velasco hay que consignar que "una caballería es cualquier aventura caballeresca, ya sea de armas ya sea

[1100] J. D. Rodríguez Velasco. *El debate sobre la caballería en el siglo XV*. Valladolid: Conserjería de Educación y Cultura, 1996, p. 282.
[1101] Cf. *supra* pp. 590-593.

discursiva: la primera afecta a la cualificación profesional, las segunda a la cualificación moral".[1102]

El axioma del hombre de armas y de letras es el punto neurálgico del siglo XV español y la educación caballeresca es su tema de debate. Al lado de los tratados que atribuyen a la *ordo* su reconocimiento jurídico y estamental -a las ya mentadas *Partidas* y *Orden de Alcalá* se suman el *Ordenamiento de Montalvo* (1484), y la *Carta del rey sobre los caballeros de Castilla* de Fray Hernando de Talavera (1428-1507)- encontramos, primeramente, las traducciones de los tratados militares romanos de Flavio Vegecio Renato (IV d. d. C.) y de Sexto Julio Frontino (40-103). El *Epitoma rei militaris* es el texto marcial más sonado del Medievo y del Renacimiento; de hecho, ya era conocido en España gracias a las *Partidas* y a la versión glosada por Alfonso de San Cristóbal (siglo XIV), mientras que el *Stratagematon* es una aportación del Marqués de Santillana.

Luego, de especial relevancia, por el elevado número y por el interés que despierta entre las órdenes religiosas, resultan los tratados sobre la definición de la caballería y el deslinde de sus funciones. En este caso, el siglo XV es heredero de los libros de doctrina caballeresca y de la tradición didáctico-moral de las centurias anteriores: el *Libre de manières* del obispo Étienne de Fougères (XII); el *Policraticus* del obispo Juan de Salisbury (XII); el *Livre de chevalerie* del caballero Godofredo de Charny (XIV); el *Communiloquium* y el *Breviloquium* de Juan de Gales (XIII); el *Libre de l'orde de cavalleria* del gran místico mallorquín Ramon Llull (ca. 1232-1315), recreado más tarde por Don Juan Manuel en el *Libro del caballero et del escudero*, y, el *De regimine principum* de Egidio Romano (1243-1316). Pues bien, en el siglo XV, muchos clérigos y

[1102] J. D. Rodríguez Velasco. *El debate sobre la caballería…, op. cit.*, p. 163.

prelados castellanos se ven impelidos a participar en un debate caballeresco de gran envergadura. Entre ellos, descuellan Alfonso de Cartagena (1384-1453) con el *Doctrinal de caballeros* y su respuesta a la *Question sobre la caballería* del Marqués de Santillana; Rodrigo de Arévalo (ca. 1401-1470) con la *Suma de la política*, el *Vergel de los príncipes* y el *Spejo de la vida humana*, y Alfonso de Palencia (1423-1492) con *El tratado de la perfección militar*.[1103]

Una vez más en la coyuntura histórica del siglo XV castellano, donde bajo el alero de los clásicos, el concepto de dignidad humana puja sobre el de la vieja estirpe, el hombre de cultura y de acción, como ya sabemos, vuelve la mirada a la historia, maestra de vida. Los grandes modelos de la Antigüedad (Tito Livio, Salustio, Julio César, Valerio Máximo) se codean con los paradigmas que se pueden extraer de las crónicas de la época: las *Crónicas* de Pedro López de Ayala; la anónima *Gran Crónica de Alfonso XI*; el *Victorial* o *Crónica de Don Pedro Niño* de Gutierre Díaz de Gámez; las *Crónicas* de Don Álvaro de Luna (1390-1453), y la *Valeriana* de Diego de Valera. (1412-1488). Diego de Valera, con el que termino este breve *excursus* sobre el ideal caballeresco, es la figura más eminente de la caballería castellana del XV, ya que desde temprana edad destaca por una inmensa e poco habitual cultura y por una prudencia política, que le hace especialmente dotado para las embajadas de paz. Varela mantiene también una fructífera vida literaria: además de la *Valeriana*, escribe el *Espejo de verdadera nobleza*, el *Tratado de las Armas* y el *Ceremonial de príncipes*.

[1103] J. D. Rodríguez Velasco. *El debate sobre la caballería…*, *op. cit.*, p. 67.

4.7.5.2. El símbolo ascensional del rayo en el nacimiento del héroe

> Es la misma operación del espíritu humano la que nos lleva hacia la luz y hacia la altura (Gaston Bachelard).[1104]

La narración del nacimiento de Fanto es la siguiente:

> Andrea della Garda explicaba a Ser Pietro Fantini, cuáles estrellas presidían el nacimiento de su primogénito. […] Y mismamente, cuando el médico, que era de la escuela de Padua, se disponía a tomarle el pulso a donna Becca, entró por la chimenea, jabalina de plata, la terrible fulgura acompañada de un redoble de horribles estampidos. […] Cuando el rayo se hubo ido, los que estaban presentes en el salón, permanecieron unos instantes paralizados, tanto por el terror como por el asombro de lo que habían visto. Que fue que el rayo, al girar sobre la cabeza del niño, hélice ígnea, lo arrancó del vientre de la madre, y lo llevó con él hasta el tapiz, en el que la criatura desapareció, mientras el rayo, ya solo, seguía hasta las lanzas y la chimenea (FAN, 15-16).

El rayo determina toda la vida de Fanto. En primer lugar, en su acepción de gozo y plenitud vitales. La belleza, la pasión, la juventud son los motores de la búsqueda fantiniana y de sus experiencias al límite. La segunda acepción es la de la fuga; el rayo que le expulsa del vientre de su madre simboliza la voluntad de Fanto de alejarse del mundo del *Ancien Régime*. La tercera acepción pertenece al régimen diurno del imaginario antropológico. La venida al mundo del protagonista es irónica; el desafío del niño expuesto a los elementos cósmicos, como el doncel del mar, aquí se traduce en el reto del recién nacido, que se salva de la muerte, o sea, del paso del rayo que, después de arrancarle del vientre materno, le lleva hasta

[1104] Cito de G. Durand. *Las estructuras antropológicas…*, *op. cit.*, p. 130.

un tapiz, donde encuentra cobijo.[1105] A pesar de la trivialización de la manifestación sobrenatural, Fanto es el elegido, y al igual que Alejandro Magno su condición heroica remite a la simbología del rayo.

El rayo es una flecha invertida y ambos símbolos pertenecen al régimen diurno de la imagen que se caracteriza por su esquema diarético: luz/tiniebla, puro/mancillado y alto/bajo, ascensión/caída. Esta polaridad esquizomorfa o heroica corresponde también a dos cartas del tarot: el cetro y la espada, que significan el poder y la soberanía siempre armados y militares, garantes arquetípicos de la omnipotencia benéfica contra el mal y contra *Cronos*.[1106] La ráfaga resplandeciente del nacimiento de Fanto remite, por sus mismos atributos, a la luz uraniana y al Sol; el isomorfismo con la flecha y con el símbolo natural del ala conduce a la cima, metáfora de la monarquía y a los epítetos de velocidad y derechura; es más, el rayo se puede convertir fácilmente en una espada para combatir al adversario.

El natalicio del protagonista bajo el régimen diurno le convierte en un héroe luminoso, puro, moralmente recto y en un rápido guerrero con sed de conocimiento e inmortalidad. Hay diferentes pruebas para corroborar esta interpretación.[1107] La primera es una fragmento textual

---

[1105] José Manuel López Mourelle apunta otro caso donde Cunqueiro juega con el nacimiento extraordinario. El crítico compara las marcas heroicas de Esplandián con las de la hija de Bettobaldo dei Bettobaldi, sacando a colación la mistificación cunqueiriana. J. M. López Mourelle. *El héroe en la narrativa de Álvaro Cunqueiro*, *op. cit.*, pp. 355-356.

[1106] *Vid.* "Los símbolos ascensionales", "Los símbolos diairéticos" y, sobre todo, "Anexo 2. Clasificación isotópica de las imagénes". G. Durand. *Las estructuras antropológicas…*, *op. cit.*, pp. 131-150, pp. 165-184 y pp. 442-443.

[1107] Cf. también con el importante análisis crítico de Pérez-Bustamante Mourier sobre el nacimiento de Fanto en relación con la simbología del rayo y del laurel: "La primera huida del héroe es la de su nacimiento: un rayo le saca del vientre materno y le deposita en un tapiz de motivo histórico, justo en la corona de laurel de un antepasado ennoblecido. Fanto adquiere así los valores simbólicos del rayo y del laurel, que en síntesis son, por parte del laurel, las condiciones

donde el autor reconoce el rayo como una forma de predestinación de la celeridad del condotiero en la carrera y como un anuncio de su habilidad marcial: "Veinticinco años después, cuando ya Fanto Fantini della Gherardesca, Fanto el Mozo, había demostrado varias veces su rapidez en la carrera, flanqueda por la izquierda la banda enemiga militar, y su habilidad para emboscarse en los caminos que llevaban a Siena o a Bolonia, fue recordado que nació ayudado de un rayo" (FL, 18). La segunda prueba se relaciona con el esteticismo fantiniano: el anhelo fantiniano de placer y de éxtasis emocional son sinónimos de la verticalidad del cetro y del domino sobre el tiempo. Fanto busca la eternidad que germina en las pasiones sublimes y en el edenismo. Finalmente, Cunqueiro se hace eco del tópico del nacimiento extraordinario. La presencia del astrólogo Andrea della Garda recuerda a Calderón de la Barca (*La vida es sueño*, I-ii, 730-738).[1108] En cuanto al rayo, es un motivo común de la mitología: Dioniso y Alejandro Magno nacen así. Semele ya está de seis meses cuando, bajo la petición de esta, Zeus se le manifiesta como rayo y trueno y la consume. El rayo determina el destino del "hijo de la doble puerta", cosido dentro del muslo de Júpiter para alcanzar los nueve meses de gestación. Los tópicos de los presagios y de la luz uraniana se unen en el arquetipo de Alejandro Magno, en las versiones del Pseudo-Calístenes, *Vida y hazañas de*

---

espirituales de victoria, el heroísmo unido a la sabiduría, y la inmortalidad; y por parte del rayo, símbolo ambiguo, benéfico o nefasto, relacionado con la soberanía y con todos los inicios cíclicos, la acción descendiente de lo superior sobre lo inferior. Fanto es el hombre-rayo, de naturaleza luminosa e intelectual, con un destino divinamente fatídico: el del acoso y la huida (nótese la relación con una novela del mismo año: *La saga/fuga de J. B.*, de G. Torrente Ballester)". En A. S. Pérez-Bustamante Mourier. "Poética de lo imaginario y héroe novelesco". VV. AA. *Actas del IV Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. Madrid: Visor Libros, 1992, vol. II, p. 715.

[1108] Véase la descripción de los presagios funestos que anuncian el destino de Segismundo, p. 488.

Alejandro de Macedonia y de Plutarco, *Alejandro Magno*. En el Pseudo-Calístenes, en el momento del parto Nectanebo estudia la cúpula celestial. Una favorable conjunción astral siempre preside la venida al mundo del héroe. En el caso de Fanto, "las estrellas y el rayo le conceden fortuna militar" (FAN, 17). En el caso de Alejandro, Amón instruye a Olimpíade a retrasar el parto hasta el momento propicio; de lo contrario, nacerá un monstruo, un esclavo o un eunuco, en perfecta antítesis diarética con el elegido varón.[1109] Y sólo cuando los elementos cósmicos han alcanzado su plenitud y cénit, a Olimpíade se le concede dar a luz. En el momento en que el niño sale del vientre materno hacen su aparición rayos, relámpagos y truenos.[1110] En la biografía de Plutarco, el griego emplea el rayo durante la gestación de Alejandro Magno, como sigilo del vientre de Olimpíade,[1111] y también en el momento del parto,

---

[1109] "Pero Nectanebo, que se hallaba a su lado, después de medir los cursos de los astros celestes, la mentalizaba para que no apresurara el momento del parto, y mientras barajaba los elementos cósmicos con ayuda de sus poderes mágicos, la instruía sobre las contingencias con estas palabras: -¡Mujer, contente y domina las contingencias de la naturaleza! ¡Si ahora das a luz, producirás un esclavo, cautivo de guerra, o un tremendo monstruo! De nuevo la mujer era asaltada por los dolores y ya no podía contenerse a causa de los muchísimos sufrimientos, pero Nectanebo le dijo: -¡Domínate un poco más, mujer! Porque si das a luz ahora, el que nazca será un eunuco infeliz. A la vez que le daba sus exhortaciones y consejos al caso, le enseñaba Nectanebo a Olimpíade a contener con las manos encima las puertas naturales de la vida. Y él, con la ayuda de su propia magia, detuvo el parto de la mujer". (*Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*, I-12).

[1110] "Cuando de nuevo escrutó los cursos celestes de los elementos cósmicos, advirtió que el cosmos entero alcanzaba su plenitud y observó un resplandor en el cielo, como si el sol cruzara el cenit. Entonces dijo a Olimpíade: -¡Da ahora el chillido de parto! Le dio un signo de asentimiento y le confirmó: -¡En seguida darás a luz un rey que será emperador del universo! Olimpíade, con un grito más fuerte que el mugido de una vaca, dio a luz un hijo varón, con feliz fortuna. Al caer el niño al suelo hubo un acordado retumbar de truenos y relampaguear de rayos capaces de agitar el universo entero. Ibíd., p. 54. Cf. con la tormenta de Fanto: "Abrió de pronto la tormenta, en aquel cielo negro y púrpura, su lucería relampagueante, y se escucharon roncos y largos truenos" (FAN, 15).

[1111] "Pues bien, antes de la noche en que fueron encerrados en el tálamo, le pareció a la novia que tras haberse producido un relámpago, vino un rayo a caer en su vientre, y que a resultas del golpe se prendió un violento fuego que se desparramó más tarde en llamas por todas partes y acabó luego por consumirse" (*Alejandro Magno*, II-3).

ya que Alejandro nace mientras arde el templo de Diana en Éfeso (*Alejandro Magno*, III-5). En resumen, Cunqueiro establece un claro paralelismo intertextual entre la venida al mundo de Fanto y la de Alejandro Magno. El significado es el mismo. Alejandro, protegido por los astros, dominará un vastísimo imperio, que se extiende desde Egipto hasta la India. Su fiereza en batalla y su osadía le llevarán a vivir aventuras extraordinarias (el descenso al fondo del mar, la búsqueda de la fuente de la juventud, etc). Y Fanto, el hombre-rayo, será coronado también con los epítetos de heroísmo, de gloria y de sabiduría.[1112]

4.7.5.3. Desmitificación del linaje y homenaje-parodia de la educación caballeresca

La referencia a la genealogía paterna de Fanto Fantini es la siguiente:

> El rayo se dirigió, como guiado por aguja amalfitana, hacia la cabeza del que venía al mundo, giró sobre ella como acariciándola, y siguió hasta el gran tapiz que colgaba sobre el estrado, y en el que estaba representada la entrega del título de Noble del Sacro Romano Imperio, por Enrique IV el de Canosa, a Giovanni Fantini della Gherardesca, sexto abuelo del niño que nacía en tan terrible ocasión; del tapiz, en el que redujo a ceniza solamente la parte que figuraba la ostensible bragueta del Emperador, el rayo fue a quebrar dos lanzas que, junto a la puerta, recordaban en astillero de cedro antiguas jornadas militares de la estirpe (FAN, 16).

Fanto nace en el seno de una familia de muy ilustre abolengo, "en el palacio familiar de Borgo San Sepolcro, en

[1112] En las recreaciones medievales de Alejandro aparecen todo tipo de fenómenos naturales extraordinarios anunciadores del héroe, pero ninguno está relacionado con el rayo (*Le Roman d'Alexandre*, 1) y (*Libro de Alexandre*, 8-11).

la plaza que llaman della Torrenera" (FAN, 18). El tapiz que da cobijo al recién nacido es el emblema heráldico de los Fantini della Gherardesca; el lienzo retrata la ceremonia de investidura del título de noble del Sacro Romano Imperio al sexto abuelo de Fanto, por parte del emperador Enrique IV.[1113] El niño proviene de un linaje militar y aristocrático muy distinguido: entre sus antepasados cuenta con un caballero-vasallo del emperador germánico, y las lanzas en el astillero de cedro simbolizan las antiguas jornadas militares de la estirpe. El derecho a las armas desde la alta Edad Media junto a la relación con el Imperio demuestran la posesión ancestral de feudos, el honor y la posición privilegiada de los Fantini, cuyo único heredero es Fanto.

Uno de los tópicos de los libros de caballería es la ignorancia sobre la estirpe, debido a la separación del recién nacido del ambiente familiar. Lanzarote, sus primos Lionel y Boores y Amadís son unos ejemplos. Son hijos de rey[1114] y por eso reciben la investidura, pero sólo tras peligrosas aventuras descubrirán el nombre de sus antepasados. Lanzarote es el Caballero Blanco hasta la

---

[1113] En el tapiz, Cunqueiro hace referencia a un hito de la historia italiana del siglo XI, la humillación de Enrique IV frente al castillo de Matilda de Canosa, donde permanece tres días y tres noches en penitencia, vestido con harapos y descalzo bajo la nieve, para obtener el perdón del pontífice Gregorio VII (27 de enero de 1077). El episodio se inserta en el marco de la querella por las investiduras entre el Papado y el Imperio. El orden social y político del Reino Itálico y del Imperio está fundado sobre el poder de los obispos y sobre las relaciones feudales de estos con las autoridades laicas. Gregorio VII excomulga a Enrique IV y a los obispos alemanes cuando estos no aceptan la reforma papal, que centralizaba en Roma el control de las investiduras y afirmaba la superioridad del poder espiritual. Viéndose aislado, Enrique IV hace penitencia en Canosa. *Vid*. N. Valeri *et alii* (eds.). *Storia d'Italia*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1967, vol. I, pp. 196-202.

[1114] La Doncella del Lago llama a Lanzarote "Hermoso Encontrado, Hijo de Rey […] Rico Huérfano". En C. Alvar. *Lanzarote del Lago*. Madrid: Alianza, 1987, vol. I, p. 37. Lionel y Boores son hijos del Rey Bohores de Gaunes, hermanos del rey Ban de Benoic y primos de Lanzarote. Ibíd., p. 177. Amadís es abandonado a las aguas con una nota que dice: "Este es Amadís sin Tiempo, hijo de rey", junto al anillo y a la espada del rey Perión". En G. Rodríguez de Montalvo. *Amadís de Gaula*, *op. cit.*, pp. 246-247.

Guardia Dolorosa, en la que encuentra una lámina metálica, trabajada en oro, con piedras preciosas y esmaltes donde está escrito: "Esta lámina no será levantada por ningún hombre si no es por el que conquistará este doloroso castillo, y cuyo nombre está escrito debajo".[1115] El valeroso caballero levanta lo que será su tumba y lee: "Aquí yacerá Lanzarote del Lago, hijo del rey Ban de Benoic".[1116]

En cambio, Tirante el Blanco no se enfrenta a este problema y, en el viaje a las fiestas nupciales del rey de Inglaterra con la hija del rey de Francia, puede contestar al ermitaño, con el orgullo de un gentilhombre de noble y antiguo linaje, natural de Bretaña: "Padre reverendo, pues a vuestra sanctidad plaze saber mi nombre, soy muy contento de dezírosle. A mí dizen Tirante el Blanco, porque mi padre fue señor de la marcha de Tiranía, que por la mar confina con Inglaterra, y mi madre fue hija del duque de Bretaña, y ha nombre Blanca; por esso quisieron que yo fuesse llamado Tirante el Blanco".[1117]

Amadís de Gaula es el testigo más significativo de la trascendencia de la progenie. Al Doncel del Mar, sin linaje y sin bien, le está vedado el amor con Oriana; de hecho, a pesar de ser el mejor caballero del mundo, el desconocimiento de su personalidad es un obstáculo infranqueable, y Amadís se siente culpable de amar a una criatura de tan alta bondad, belleza y nobleza: "Ay, cativo Donzel del Mar, sin linaje y sin bien, ¿cómo fueste tan osado de meter tu coraçón y tu amor en poder de aquella que vale más que las otras todas de bondad y fermosura y de linaje? ¡O cativo!, por cualquier destas tres cosas no devía ser osado el mejor cavallero del mundo de la amar,

[1115] C. Alvar. *Lanzarote del Lago*. Madrid: Alianza, 1987, vol. IV, p. 220.
[1116] Ibíd., p. 220.
[1117] A. M. Espadaler (Introd., ed. y notas de). *Novelas caballerescas del siglo XV*. Madrid: Espasa-Calpe, 2003, pp. 503-504.

que más es ella fermosa que el mejor cavallero en armas, y más vale la su bondad que la riqueza del mayor hombre del mundo, y yo cativo que no sé quién so, que bivo con trabajo de tal locura que moriré amando sin jelo osar dezir".[1118]

El cotejo entre el fragmento fantiniano y los otros ejemplos permiten sacan a colación la parodia cunqueiriana. El tono serio y áulico con que se trata la ideología caballeresca de la nobleza de sangre contrasta con el lenguaje cómico-prosaico de Cunqueiro en la descripción de la escena del tapiz. El autor desmitifica la solemnidad y religiosidad de la ceremonia de investidura -análoga al sacramento de la confirmación- del título de noble del Sacro Romano Imperio, porque a Enrique IV se le ve la bragueta y, además, el rayo llega a quemársela. El hacer hincapié en la abertura delantera de los pantalones, o sea, en un detalle inferior y degradante de la figura del emperador, la máxima autoridad laica que recibe la corona del poder espiritual, es una estrategia desintegradora de la ceremonia y también del orgullo del linaje. Según la filosofía renacentista, el honor de Fanto depende del desarrollo de su personalidad, al margen de la heráldica. La genealogía sigue siendo un símbolo importante de casta, pero ya no es determinante para el valor y la dignidad individuales.

Por último, la resemantización cunqueiriana y carnavalesca del *leitmotiv* del linaje tiene su gran antecedente en *El Quijote*. El proceso de desmitificación al que Cunqueiro somete su personaje tiene carta de naturaleza, sobre todo, a la luz del paradigma cervantino, donde el abolengo y, de resultas, el nombre del héroe se imbuyen de realismo y de prosaísmo en oposición al contexto irreal y fantástico del *roman* y de los libros de caballería. En el ejemplo antiheróico cervantino, el

[1118] En G. Rodríguez de Montalvo. *Amadís de Gaula*, *op. cit.*, p. 326.

hidalgo no quiere ser menos que Amadís del fabuloso reino de Gaula y decide atribuirse el gentilicio de su tierra. El autor del *Quijote* parodia la alcurnia caballeresca, ya que, según el hidalgo, del apodo elegido rezume nobleza y Antigüedad de linaje: "Pero acordándose que el valeroso Amadís no sólo se había contentado con llamarse 'Amadís' a secas, sino que añadió el nombre de su reino y patria, por hacerla famosa, y se llamó 'Amadís de Gaula', así quiso, como buen caballero, añadir al suyo el nombre de la suya y llamarse 'don Quijote de la Mancha', con que a su parecer declaraba muy al vivo su linaje y patria, y la honraba con tomar el sobrenombre de ella" (*Q*, I-i, 32). Sin olvidar la influencia del bautismo de Tristram Shandy, con toda seguridad podemos decir que la sombra de *El Quijote* sobre *Vida y fugas* no puede ser más fehaciente en la elección paródica del nombre del *condottiero*: "Fanto Fantini" es una figura etimológica a partir de un claro juego de palabras que suenan parecido, "fantoche" y "fantasma". La primera vendría bien con el personaje: "sujeto neciamente presumido".[1119] Al mismo tiempo, hay que convenir también que el patronímico "della Gherardesca" atribuido al modelo fantiniano es irónico. La talla de condotiero, cuyas gestas heroicas y cuya sabiduría se escuchan por doquier, choca de forma humorística con su apellido histórico, que resuena en el *Infierno* dantesco con el conde Ugolino della Gherardesca (1220-1289), un ser aberrante, que expía sus pecado porque, encarcelado en una torre con sus dos hijos y dos nietos, muere el último, después de haber intentado, según la leyenda, alimentarse del cuerpo de su progenie (*Infierno*, XXXIII-13).[1120]

En *Vida y fugas*, el proceso de degradación del nombre del héroe es muy importante e incluso salpica a sus

[1119] Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, *op. cit.*
[1120] Cito de la traducción de Ángel Crespo. D. Alighieri. *Comedia: Infierno*. Madrid: Seix Barral, 2004.

ayudantes, al escudero Nito, el caballo Lionfante y el braco Remo; pero, de esto hablaré un poco más adelante, cuando describa al protagonista en la edad de estrenarse como caballero/condotiero, un rito de paso en el que todo héroe precisa eligir muy bien quién le acompañará en sus aventuras. Ahora de lo que me interesa hablar es de la infancia del protagonista, incardinada sobre el aprendizaje del *miles* altomedieval y del caballero bajomedieval. En efecto, de los tratados sobre la ideología caballeresca, de la ciencia militar romana muy en boga entre los siglo XII y XV y de las tres materias (la romana, la artúrica y la carolingia), Cunqueiro recupera algunos lugares comunes de la formación del escudero, posterior novel, para más tarde ser nombrado caballero. Pues esta intertextualidad tiene rasgos tanto de homenaje como de parodia.

Uno de los grandes modelos de la formación de Fanto es Alejandro Magno, representado en el Medievo como un caballero cristiano. Así lo describe el proemio de *Le Roman d'Alexandre*: "Si vous voulez entendre une belle histoire en vers,/pour y trouver l'exemple de la prouesse,/pour savoir ce qu'il faut aimer et häir,/comment garder ses amis et les chérir,/causer à ses ennemis des pertes irrémédiables,/se venger des offenses et render les bienfaits,/savoir quand se hâter et quand temporiser,/écoutez avec bienveillance le dèbut de ce récit!" (*Le Roman d'Alexandre*, I-1). El macedonio, además de ser el máximo paradigma del guerrero, *preaux* y *hardi*, gran conquistador, gran general y estratega militar, es el *chevalier chretien*, que reparte caridad, protección a los desvalidos y justicia. Como vamos a ver de inmediato, Cunqueiro se inspira también en el *Libro de Alexandre* (siglo XIII) considerado uno *speculum principum*, una obra en la que el autor anónimo pretende plasmar el comportamiento ideal del príncipe, y que está dedicada a los delfines de la realeza alfonsí.

En 1455, cuando Fanto tiene cinco años de edad, la peste negra[1121] causa la muerte de sus padres; el tutor del niño es, entonces, el caballero Capovilla. La educación fuera del ambiente familiar es un tópico del héroe. De la mitología clásica es preciso recordar al centauro Quirón y a sus célebres pupilos, Aquiles o Hércules. Cunqueiro emula su educación en *Vida y fugas* y en *Las mocedades*.[1122] Al mismo tiempo, Alejandro Magno tiene como preceptor a Aristóteles; la educación de parte del Estagirita del hijo del Felipe de Macedonia es una constante tanto en las biografías antiguas como en las versiones medievales. Luego, del *roman* y de los libros de caballería se pueden extraer los ejemplos de Lanzarote y de Amadís. La Dama del Lago se encarga de la *institution* de Lanzarote, y el Doncel del Mar se prepara para la edad de las armas en casa de su tío Gandales. Por otro lado, la educación del caballero es también un residuo de la institución del *fosterage*; en este caso, podemos recurrir a la estructura argumental del *Libro de la orden de caballería* de Ramón Llull, un preludio que luego repiten Don Juan Manuel y Joanot Martorell. Un escudero se sale del camino para llegar a la corte y encuentra en un bosque a un ermitaño. El joven le cuenta sus intenciones de recibir los sacramentos de la orden y el sabio caballero le instruye al respecto. El místico mallorquín incide en los altos principios de los miembros

[1121] Cunqueiro se refiere a la *pasteurella pestis* que flagela a toda Europa desde el siglo XIV hasta el XVIII. La peste estalla en la ciudad comercial de Kaffa, en Crimea, y desde ahí se extiende a los puertos comerciales del Mediterráneo y al interior del continente, diezmando un tercio de la población. Además del primer contagio, el bacilo reaparece a intervalos irregulares y con un impacto demográfico variable. *Vid.* "Influence de l'empire mogol sur la modification de l'equilibre des maladies entre 1200 et 1500". W. H. Mc Neill. *Le temps de la peste*. Paris: Hachette, 1978, pp. 135-175.
[1122] Véase p. 378.

de este estamento y en su trasmisión de generación en generación.[1123]

Por haber ejercido los principios de la caballería en la Soberana Orden Militar y Hospitalaria de San Juan de Jerusalén, de Rodas y de Malta, Capovilla es digno de ser el ayo de Fanto, al igual que el anacoreta lluliano. Sin embargo, Cunqueiro juega con la nobleza del mentor fantiniano, primo carnal de ser Pietro Fantini, "amén de hermanos de leche, que durante siete meses la tomaron de la misma burra, capa blanca isabelina, conventual de San Francisco" (FAN, 20). Según la regla del ordenamiento feudal, la mujer lactante ha de ser del mismo nivel social del infante noble. Un ejemplo es Alejandro Magno que sólo quiere mamar de mujer de alto linaje: "El infant'Alexandre luego en su niñez/empeçó a mostrar que serié de grant prez;/nunca quiso mamar lech' de muger rafez,/si non fue de linage o de grant gentilez" (*Libro de Alexandre*, 7). Al transferir la distinción estamental de la nodriza a una criatura inferior, la burra y a su raza, el autor ridiculiza la gran importancia que se atribuye en el Medievo al ordenamiento social, un linaje que en el Renacimiento se codea con la dignidad y con la cultura adquiridas por el caballero gracias a la experiencia.

El otro tópico que me interesa destacar para esta ocasión es que, al igual que todo aspirante a caballero, Fanto precisa de una formación integral:

> El cual caballero Capovilla, desde el primer día de su potestad, comenzó a instruir al huérfano en el arte militar con batallas por mapa, en las armas, en altanería, y en arengas en lengua griega, por si acudía a librar Constantinopla del turco (FAN, 20).

[1123] "Así quien quiere ser caballero conviene que tenga maestro que sea caballero; pues tan inconveniente cosa es que escudero aprenda la orden de caballería de otro hombre que no sea caballero". En R. Llull. *Libro de la orden de caballería*. Madrid: Alianza, 1986, p. 25.

Aquí, Cunqueiro parodia la ciencia militar poniendo el acento en la "simulación" de las batallas, y esto nos remite al libro tercero de Vegecio. El historiador romano instruye sobre todas las generalidades a tener en cuenta antes de enfrentarse al enemigo, como la logística del campamento, el estudio del campo de batalla, la disposición de los guerreros en el combate y otras reglas y estratagemas para tener éxito en las campañas militares.[1124] El arte de la guerra es una ciencia práctica y, como no se cansa de repetir Egidio Romano, es el resultado de la experiencia y de la observación de los modelos de la historiografía romana. Claro está que la capacidad bélica de Fanto es una desmitificación del aprendizaje marcial del caballero tardomedieval y, también, de la intensa disciplina[1125] al que está sometido el escudero, desde la habilidad de montar a caballo hasta el conocimiento de la albeitería.[1126] En el caso del joven Fanto, el autor nos dice, de manera irónica, que su formación incluye el arte de la cetrería, o sea, la caza con halcones, una práctica típica de la educación de príncipes del siglo XII y XIII -Don Juan Manuel escribe un *Libro de la caza*-, pero no de los siglos XIV y XV, en los que al caballero se requería conocer el arte de la hipiatría. En el Cuattocento, los manuales en torno al cuidado de los caballos atienden a su momento de mayor relieve y son considerados un instrumento caballeresco de mucho calado: la *Practica equorum* de Teodorico Borgognoni y el *Llibre de l'arte de menescalía* de

[1124] F. Vegecio Renato. *El arte de la guerra romana*. Madrid: Signifer Libros, 2005, pp. 83-123.
[1125] "El caballero debe cabalgar, justar, correr lanzas, ir armado, tomar parte en torneos, hacer tablas redondas, esgrimir, cazar ciervos, osos, jabalíes, leones, las demás cosas semejantes a éstas que son oficio de caballero; pues por todas estas cosas se acostumbran los caballeros a los hechos de armas y a mantener la orden de caballería". En R. Llull. *Libro de la orden…*, *op. cit.*, p. 33.
[1126] F. Vegecio Renato. *El arte de la guerra romana*, *op. cit.*, pp. 35-57.

Díez de Catalayud.[1127] Finalmente, Cunqueiro clausura la formación del hombre de armas y de letras aludiendo al estudio del griego por parte de Fanto. Esto también es irónico. Lo más fácil es que hubiera estudiado latín y no griego. La caída de Constantinopla marca el inicio de la enseñanza de la lengua helénica en Europa.[1128]

Por lo demás y como ya he dicho en otro lugar, la caballería de la Baja Edad Media deja de ceñirse al código cortés de la salvaguardia del *status quo*, del mantenimiento de la justicia, orientándose a la acción múltiple en la vida pública. En el fragmento de *Vida y fugas*, que voy a citar a continuación, se escuchan ecos de este pasado artúrico, que Cunqueiro ridiculiza con ojos de un caballero renacentista, imbuido de los valores clásicos de dignidad y de individualidad, que no se casan con la defensa ni del orden público ni de la fe de Cristo. De nuevo, Cunqueiro recurre al prototipo altomedieval de Alejandro Magno: el autor alaba sus hazañas bélicas, ya que Fanto está en la edad de las armas, pero desecha su carácter piadoso. Las enseñanzas de Capovilla no incluyen mantener el orden y la paz, castigar a malvados y proteger a huérfanos y viudas, como se deduce del siguiente texto:

> Se retiraban después de levantar mapa, por si algún día hacían realidad el asalto. A veces, robaban algún cordero, en recuerdo de uno que había comido Alejandro en Persia y si encontraban una moza en una fuente, fingían que la forzaban, y a sus gritos huían, dejándola desnuda (FAN, 21).

La parodia del gallego de la caballería cortés se enriquece también con otro ejemplo, donde el autor hace chocar la tradición monástica de los sanjuanistas, que incluye el voto de castidad, con una de las supuestas

[1127] Véase, J. D. Rodríguez Velasco. *El debate sobre la caballería…*, *op. cit.*, p. 90.
[1128] Cf. *supra* pp. 590-591.

reglas que, según Capovilla, se precisa respetar dentro de la *ordo* de los Templarios: la violación castrense. "Lo único que siento es no poder hacer ante ti una demostración de reglamento de los sanjuanistas, de piernas aparte y salto, porque el reuma me ata las rodillas, y además va para cinco años que se fueron para no volver mis alboradas venéreas" (FAN, 21).

Tras el período de aprendizaje bajo el patronazgo de Capovilla, al fin, Fanto está listo para cruzar el umbral de la madurez. Para esta ocasión, Cunqueiro repite el esteriotipo de la belleza estilizada del héroe del *roman* y de los libros de caballería:

> Iba para alto, la cabellera sin perder de su oro, los ojos celestes con el mérito de unas largas pestañas oscuras, y siempre la sonrisa en la boca. El cuello largo y la cintura estrecha confirmaban su esbeltez, y por el ejercicio de armas, se le alargaban los antebrazos y se le redondeaban las piernas, en las que lucía el fino tobillo heredado de donna Becca. La palabra gentileza valía para decir la estampa del aprendiz del capitán, que el signor Capovilla no dudaba de que lo sería y famoso. Fanto tenía la voz alegre y la mirada amiga, y un buen corazón (FAN, 21-22).

La perfección física del protagonista es un reflejo de sus cualidades interiores. Un cuerpo feo no puede custodiar las altas virtudes caballerescas. La estatura, el pelo rubio, los ojos azules, el cuello largo, la cintura estrecha, los brazos y las piernas, esbeltos y finos, son sinónimos de cortesía, de alegría y de nobleza de corazón. La proporción de cuerpo y miembros de Fanto nos remite a la descripción física de Lanzarote del Lago[1129] y al mismo

[1129] Sin ser tan detallado, el retrato de Fanto se parece al de Lanzarote: "Era de color de piel muy hermoso […]. Tenía la boca pequeña, los labios rojos y bien trazados; sus dientes eran menudos y blancos, y estaban bien juntos; la barbilla la tenía bien formada, con un hoyuelo; la nariz suficientemente larga, un poco más alta en la parte del puente; ojos glaucos, vivos y llenos de alegría […]. Tenía

principio de conjunción entre belleza y bondad: "Tal era la constitución de Lanzarote y su aspecto, y la hermosura de su rostro, de su cuerpo y de sus miembros. Y las virtudes del corazón no se olvidaron de aposentarse en él, pues era el niño más dulce y el más agradable con diferencia".[1130]

Otro *leitmotiv* de los modelos caballerescos al que Cunqueiro rinde pleitesía es el atuendo: el caballero tiene que ir bellamente vestido y ataviado.[1131] Cuando Fanto y Amadís aparecen en público son admirados por su hermosura, gracia y señorío. En *Vida y fugas* leemos: "Cuando Capovilla veía que ya estaba presente todo el público, le hacía una seña a Fanto, éste se quitaba el guardapolvo de drill, y aparecía en toda su gentileza, vestido de salmón y plata, al cuello una cadena de oro regalo de las viudas Bandini" (FAN, 31). Y en el *Amadís de Gaula*, también Rodríguez de Montalvo insiste en la hermosura del personaje, que desprende también de su atavío: "Y al Donzel del Mar entre ellos tan apuesto y tan fermoso, que mucho fue de los ver maravillada; y violo mejor vestido que todos, assí que parescía el señor […]. –Venid y veréis la más fermosa criatura que nunca fue vista".[1132] En resumen, en el retrato

---

la frente alta; las cejas morenas, separadas y bien pobladas; su pelo era rubio y brillante cuando niño, que no se podía encontrar de color más hermoso […]. No hay que preguntar por su cuello, pues si lo tuviera una dama muy hermosa, resultaría bello a la vista y proporcionado con el cuerpo y los hombros, que no era ni demasiado delgado, ni excesivamente robusto, ni largo, ni corto. Los hombros eran anchos, y no los tenía caídos; su pecho era tal que en ningún cuerpo se encontraría tan ancho, tan fuerte ni tan resistente: no había en él nada en defecto […]. Tenía los brazos largos y rectos, de anchos huesos, bien dotados de nervios y de músculos […] En cuanto a la cintura y a las caderas, no os podría decir nada que fuera mejor en otro caballero. Tenía rectos los muslos y las piernas y bien alineados los pies, que nadie estaba tan erguido cuando se mantenía en pie". En C. Alvar (introd. y trad. de). *Lanzarote del Lago*, *op. cit.*, vol. I, pp. 53-55.

[1130] Ibíd., p. 55.

[1131] "Y al caballero le conviene hablar bellamente y vestir bellamente y llevar bello arnés, y tener casa grande, pues todas estas cosas son necesarias para honrar la caballería. Cortesía y caballería convienen entre sí, pues villanía y feas palabras están en contra de caballería." En R. Llull. *Libro de la orden…*, *op. cit.*, p. 85.

[1132] G. Rodríguez de Montalvo. *Amadís de Gaula*, *op. cit.*, p. 259.

de Fanto, Cunqueiro mantiene vivo los códigos corteses donde el heroísmo sólo puede coincidir con lo sublime. De la cultura cortesana proviene la idea, largo tiempo vigente en Europa, de que lo noble, lo grande y lo importante nada tiene que ver con lo vulgar.[1133]

Por último, la tradición nos dice que tanto el escudero como el corcel deben hacer honor a la perfección del caballero. Llull dedica expresamente un capítulo al examen del escudero enumerando sus requisitos: descender de una familia hidalga, ser bastante rico para mantenerse el arnés y un buen caballo, llevar una vida y unas costumbres nobles y, aún más importante, no tener defectos físicos, porque esto rebajaría el honor de la orden.[1134] A diferencia del retrato del protagonista, en el caso de los ayudantes, Cunqueiro vuelve al empleo de la parodia, en primer lugar, con la burla del escudero. El autor hace gala del elemento vulgar de la tacha física de Nito, elevándolo socarronamente a los máximos laureles de la caballería, conforme la imagen de la rueda del carnaval, donde lo bajo pasa a lo alto y lo alto a lo bajo. El defecto corporal de Nito de "las orejas puntiagudas, saliendo insólitas, como de zorro, por entre la espesa pelambre" (FAN, 39) representa la nobleza de los Saltinbeni de Siena, del tal suerte que la mayoría de sus miembros han sido escuderos (FAN, 37). El humor nace del choque y del vuelco cómico que Cunqueiro da a la superioridad del linaje y a la infamia de un cuerpo contrahecho. Todo se produce al revés: si los Saltinbeni salen con un cuerpo proporcionado, se hacen

---

[1133] G. Rodríguez de Montalvo. *Amadís de Gaula*, *op. cit.*, p. 134.

[1134] "Hombre contrahecho, o demasiado gordo, o que tenga otro defecto de cuerpo que le impida cumplir con el oficio de caballero no debe entrar en la orden de caballería, pues vileza es de la orden de caballería recibir hombres que sean enteco, enfermizo o incapaz de llevar armas. Y es tan noble caballería y tan alta en su honra que la riqueza y la nobleza de corazón o de linaje no bastan a escudero que esté lisiado en algún miembro". En R. Llull. *Libro de la orden…*, *op. cit.*, p. 52.

sacristanes o zapateros desahogándose en la bebida y, si salen con el defecto, vuelven a tener confianza en sí mismo, honradez y oficio en la orden de la caballería (FAN, 40). El derrocamiento bufonesco de Nito se encuentra en los aledaños de lo grotesco, y, claro está, su antecedente carnavalesco es Sancho Panza. Cervantes, al igual que Cunqueiro, se mofa de los tópicos medievales de la alcurnia y de la juventud y esbeltez de los aprendices a caballero. Sancho es un pobre villano, de mediana edad y glotón; además, su nobleza de ánimo tiene muchas fisuras: su aliciente es ser gobernador de una isla en lugar del servicio a la orden por amor y temor de Dios (*Q*, I-vii, 72-73).

En segundo lugar, y con respecto a la montura, Cunqueiro elige destronar el modelo arquetípico de Bucéfalo. Desde las versiones clásicas, el caballo de Alejandro Magno es un animal maravilloso y terrible: es más hermoso que Pegaso, su fuerza y ligereza son extraordinarias y su fiereza, aterradora. El palafrén de Alejandro come carne humana y hasta se asusta de su propia sombra; sus relinchos son aberrantes; su cuadra es una jaula, y su comida la constituyen los peores criminales y delincuentes del reino, hasta la famosa doma del joven príncipe.

> Al principio tiraba suavemente de las riendas a uno y otro lado para refrenarle, y le controlaba sin golpearle ni castigarle. Y cuando vio que el caballo no ofrecía ya riesgo, y que estaba impaciente por correr, lo soltó y lo hizo galopar utilizando una voz ya más enérgica y un ligero golpe de pie. Los que estaban con Filipo guardaban al principio un angustioso silencio, pero cuando Alejandro dio la vuelta perfectamente, y regresó triunfador y exultante, todos los demás prorrumpieron en gritos de júbilo, mientras su padre, según se cuenta, lloraba de alegría, y besándole la cabeza una vez descendió del caballo le dijo: "Hijo, búscate un reino que sea igual a ti

> mismo, porque en Macedonia no cabes" (*Alejandro Magno*, VI-7-9).

El corcel fantiniano es asimismo un animal fabuloso, pero lo descomunal de este caballo es su ser poliglota o, mejor dicho, "su don de oídas" (FAN, 38). Cunqueiro lo somete a un proceso de humanización y le convierte en un auxiliar extraordinario: "'Lionfante', que aunque entendía varias lenguas, siete entre germánicas y latinas, y las medias vueltas en aragonés, no sabía provenzal, ni quién fueran Arnaldo Daniel[1135] ni el Sordello" (FAN, 38). Una de las reglas bretonianas de la comicidad es la contraposición entre un elemento corporal y uno mental; de hecho, Lionfante es antitético a Bucéfalo, es decir, las excepcionales calidades físicas del caballo de Alejandro se transforman en las dotes intelectuales del palafrén de Fanto. Lionfante es un palafrén culto y refinado, en contraste humorístico con la ferocidad tradicional de Bucéfalo. Es más, la intertextualidad paródica entre los dos caballos se rastrea también en el nombre. Según una tradición medieval recogida en el *Libro de Alexandre*, Bucéfalo era hijo híbrido de un dromedario y un elefante: "Fízol' un elefante, como diz la scriptura,/en una dromedaria por muy grant aventura;/viníel de la madre ligerez por natura,/de la parte del padre, fortalez e fechura" (*Libro de Alexandre*, 112). En el nombre del caballo de Fanto subyace un juego de palabras, pues Lionfante recuerda al nombre del paquidermo "elefante"; de

[1135] Arnaut Daniel es el más famoso representante de la poesía provenzal, muy estimado por los poetas italianos del Doscientos y Trecientos. Cunqueiro recuerda el pasaje de la *Divina Commedia* cuando Dante encuentra a Arnaut (*Purgatorio*, XXVI-139-148). (De ahora en adelante cito de la traducción de Ángel Crespo. D. Alighieri. *Comedia: Purgatorio*. Madrid: Seix Barral, 1973). "ARNAUT DANIEL.- Poeta famoso antiguo, provenzal, a quien el Dante deja en el Purgatorio, tras haber conversado con él, viendo como volvía al fuego que lo afinaba y dejaba limpio para el Paraíso. Cuando 'Lionfante' aprendió provenzal, lo citaba y tenia de los tercetos en lengua de oc de la *Comedia* el decir respetuoso aquello de *Ara vos prec*…" (FAN, 162-163).

hecho, aquí la broma está en que el animal fabuloso, mezcla de dos, es hijo de un león y un elefante.

Con esto, Cunqueiro se inserta en la larga tradición de caballeros que tienen un caballo famoso al que rinden todo tipo de homenajes. El primero es Alejandro que sepultó al suyo con todos los honores y fundó una ciudad con su nombre: "Después fizo el rey, do yazié soterrado,/poblar una çibat de muro bien obrado,/dixiéronle Buçifalia, nombre bien señalado,/porque fuera assí el cavallo llamado" (Ibíd., 2094).[1136] Pero la lista es larga. Muy conocida es la relación de Calígula (12-41 d. d. C.) con su propio caballo *Incitatus* al que, según la leyenda recogida por Suetonio, el emperador romano brinda una obsesiva veneración. Al parecer la montura tenía un establo de mármol, equipado con un un comedero de marfil, y descansaba sobre mantas de púrpura, mientras le engalanaban con collares de perlas. Calígula había hecho construir una residencia, en nombre del caballo, para los invitados, y se dice que incluso llegó a nombrarle senador: *Incitato equo, cuius causa pridie circenses, ne inquietaretur, uiciniae silentium per milites indicere solebat, praeter equile marmoreum et praesaepe eburneum praeterque purpurea tegumenta ac monilia e gemmis domum etiam et familiam et supellectilem dedit, quo lautius nomine eius inuitati acciperentur; consulatum quoque traditur destinasse* (*Vida de los doce Césares*, IV-55-3).[1137]

[1136] Cf. con los versos de Plutarco: "Alejandro sintió un profundo dolor, considerando que había perdido no otra otra cosa que un camarada y un amigo; fundó una ciudad en su honor a las orillas del Hidaspes, a la que llamó Bucefalia" (*Alejandro Magno*, 61-2).

[1137] La traducción es como sigue: "En las vísperas de las carreras solía ordenar al vecindario, por medio de sus soldados, que guardasen silencio absoluto, para que no se sobresaltara su caballo *Incitatus* y, por si fuera poco, donó a dicho caballo, además de una caballeriza de mármol y un pesebre de marfil, además de mantas de púrpura y guarniciones de perlas, una residencia y un ajuar para que los invitados, en nombre del caballo, fuesen recibidos más fastuosamente. Se dice que incluso había pensado nombrarle cónsul".

Por lo demás, también la etimología del nombre nos guía, de nuevo, en la comprensión del simulacro paródico cunqueiriano: si el lexema de "Fanto Fantini" nos recuerda doblemente a un farolero, al apodo inventado de "Lionfante" subyace el participio de presente *infans,-ntis* ="el que no habla",[1138] que deriva del verbo defectivo *fari*="hablar"[1139] precedido de la partícula privativa "in", que sirve para negar la base léxica y que, en suma, chocha irónicamente con las facultades dialécticas del caballo del condotiero.

La conjunción entre el significado del nombre y los arquetipos mitológicos es la base también de la proyección cómica del tercer auxiliar del protagonista, el perro Remo. Cunqueiro nos lo presenta como "braco" (FAN, 9), esto es, "un perro perdiguero".[1140] Pues bien, Remo, amén de un proceso de antropomorfización, "atiende voces en latín, quizá porque nació en casa de cura, da y porta la perdiz, y con una bolsa al cuello, va por vino a la bodaza, y lo elige él, oliendo en la pinga de las billas" (FAN, 39). En la modernización cunqueiriana, el perro de caza recibe adestramiento para recoger la perdiz, pero también para ir a la taberna y seleccionar, con un olfato de gourmet, el mejor vino. A esta recontextualización humorística de la etimología de "braco" se suma la intertextualidad con la leyenda de Rómulo y Remo, narrada por Tito Livio, en la *Historia de Roma*, y por Plutarco, en una biografía de Rómulo. El nombre del perro de Fanto y su bilingüismo –sabre griego y etrusco (FAN, 42)- es una alusión paródica de Remo, asesinado por su hermano Rómulo cuando la fundación de Roma (753 a. d. C.), y del rapto de las

[1138] S. Segura Mungía. *Nuevo diccionario etimológico latín-español y de las voces derivadas*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2010, p. 372.
[1139] G. Mayans y Siscar. *Gramática de la lengua latina*. [En línea]. Valencia: Josef i Thomas de Orga, 1771, p. 238. [Ref. 25 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?pi=3250729&custom_att_2=simple_viewer.
[1140] Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, *op. cit.*

sabinas, con las cuales los habitantes originales de Lacio tienen pronta descendencia. Según la leyenda, cuando el pueblo sabino lanza un ataque contra Rómulo y los romanos, sus esposas se interponen en defensa de sus maridos, a despecho de sus padres.[1141]

Con todo y para poner punto y final a este apartado, es preciso matizar que la broma de Cunqueiro en torno a las capacidades sobrenaturales de los auxiliares fantinianos, me refiero en especial a su montura, no acarrea un enfoque enteramente prosaico y antiheroico de la nueva versión de los ayudantes. Hay que tener en cuenta que el encomio cunqueiriano a Fanto se sitúa en la glorificación del personaje y que, por lo tanto, su caballo debe hacer justicia al heroísmo de su dueño. Cunqueiro nos dice que Lionfante es un tordo gallardo, mestizo de húngaro y toscano, increíblemente veloz y resistente. Su doma iguala la de Bucéfalo, porque ambos jóvenes someten los corceles a un perfecto control, el primero con suavidad y el segundo mandándole en toscano y en griego. Les atizan y les frenan con las espuelas, les hacen correr varias carreras y son recibidos de manera triunfal, Alejandro, como emperador[1142] y Fanto, como príncipe: "Hizo el mozo varias carreras, por el empedrado de chapacucha y por la carrera de tierra, y soltando las riendas lo llevó a la voz y con las rodillas. La gente que salía de misa de doce se paró en el atrio, y Fanto aprovechó para ver hasta donde llegaba la doma de 'Lionfante', mandándole en toscano y en griego, y dándole la atención con las rudas palabras de los lansquenetes, y todos admiraron la insólita belleza del joven príncipe y el poder y figura de 'Lionfante'" (FAN, 41).

[1141] Cf. con C. García Gual. *Diccionario de mitos*, *op. cit.*, pp. 242-243.

[1142] La *dressage* de Bucéfalo culmina en la versión francesa con "un tel exploit est bien digne d'un empereur" (*Le Roman d'Alexandre*, I-21) y, en la española, con "aqueste será emperador" (*Libro de Alexandre*, 117).

4.7.5.4. La parodia del *fin' amors*

> Toda cortesía procede del caudal del arroyo del amor (Andrés el Capellán).[1143]

Fanto se define sobremanera por ser "gentil" (FAN, 23) y por su "gentileza" (FAN, 22, 31), dos términos que corresponden a *courtois* y *courtoisie* de la literatura d'öc y d'oïl del siglo XII. Fanto vive su propia idealización del *fin'amors* de las cortes de Aquitania, de los Plantagenet y de Champaña.[1144] El texto transparenta una importante intertextualidad con el amor cortés, un código que después de su edad de oro inspira a los poetas de la Magna Curia Siciliana (XIII) y del *Dolce Stil Novo*, hasta el *Canzoniere* de Francesco Petrarca (XIV). En el siglo XV, cuando Fanto tiene trece años de edad, el caballero ya no es siervo de amor, ni su dama es *midons* (mi señor) ni un ángel idealizado, intermediario entre el poeta y Dios. De ahí que Cunqueiro narre la iniciación erótica del protagonista y los ejemplos medievales de *amour courtois* en clave de parodia y de representación teatral, tratándose de clichés literario sin ya ningún reflejo en la conducta social y moral de la aristocracia de entonces.

La crítica atribuye al amor cortés cuatro rasgos: sumisión del amante a la dama, cortesía, carácter adúltero y tono religioso de la pasión.[1145] La *dame* es siempre superior al *ami*; ella es una mujer casada de alto linaje (*domna*), altiva e inaccesible, que puede conceder a un

---

[1143] A. el Capellán. *Tratado sobre el amor*. Barcelona: Quaderns Crema, 1984, p. 115.

[1144] El primero trovador conocido es Guillermo IX de Aquitania, conde de Poitiers. Su hija Leonor de Aquitania y sus nietas María de Champaña y Alais de Blois son mecenas del amor cortés en Inglaterra y en el norte de Francia. Véase también lo dicho sobre el amor cortés en el comentario a la *Balada de las damas del tiempo pasado*, p. 239 y ss.

[1145] C. S. Lewis. *La alegoría del amor*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2000, p. 2.

vasallo-amante entrar a su servicio y rendirle un homenaje amoroso. Para militar en el ejército de Cupido se necesita "cortesía", que, por un lado, implica la disciplina interior del amante, una actitud razonable hacia la dama amada, la moderación de los deseos, la paciencia y la humildad; por otro lado, se precisa de la *largesse*, generosidad y de *ben domnejar*, saber cortejar a una dama.[1146] El amor verdadero es ajeno a la unión conyugal, es ilícito y antisocial; en el *Tratado sobre el amor* de Andrés el Capellán (siglo XII), María de Champaña afirma que "el amor no puede extender sus fuerzas entre dos esposos. En efecto, los amantes se dan todo gratuitamente el uno al otro y sin que una razón lo obligue; en cambio, los esposos están obligados, por el deber, a satisfacer sus mutuos deseos y a no negarse nada".[1147] Además de la libre elección, el amor necesita obstáculos, abrazos furtivos, continuos celos y, sobretodo, secreto y prudencia, debido a los envidiosos y a las malas lenguas enemigas. El *amor de lonh* cantado por Jaufré Rudel (1125-1148) y la *quêste* del *Lanzarote del Lago* de Chrétien de Troyes (1135-1190) elevan los sentimientos del *ami*; para los autores del XII y del XIII la amada es objeto de una santa devoción, es la *joi* suprema cantada por Bernart de Ventadorn (1147-1170). Luego, según la ética latinomedieval, el amor consta de cinco grados: *visus* (contemplación), *alloquium* (conversación), *contactus* (caricias), *basia* (beso), *factum* (acto).[1148]

En *Vida y fugas de Fanto Fantini*, el adulterio y la relación marido, mujer y trovador/caballero se convierten irónicamente en el trato amoroso entre Fanto y dos viudas gemelas: "Las gemelas eran el vivo retrato la una de la

[1146] J. Frappier. *Amour courtois et table ronde*. Genève: Libraire Droz, 1973, p. 7.
[1147] A. el Capellán. *Tratado sobre el amor*, *op. cit.*, p. 201.
[1148] *Ibíd.*, p. 87.

otra, y messer Capovilla, que se había hecho ávido de oro por amor de Fanto, y por ponerlo en el mundo tan rico como gentil era, llegó a soñar que puesto que nadie las distinguía, que Fanto casara con las dos, a las que canónicamente serviría con lo cual no había que partir la herencia de las gemelas Bandini dell'Arca" (FAN, 22-23). Cunqueiro sustituye la adoración absoluta a una sola *domina* con el servicio amoroso a dos; además, el motor de la acción erótica ya no es un ansioso y elevado corazón sino la trivial necesidad económica.

Tras la elección se produce el primer encuentro y los amantes se ven. Como ocurre a Lanzarote con Ginebra,[1149] Fanto se queda ensimismado y pensativo frente a tanta belleza, pero aquí el fuego y la pasión súbita sustituyen a la razón y a la moderación de los deseos: "Las viudas lo acariciaban con sus miradas, y Fanto sentía como se encendía fuego en su sangre. Ni él ni las viudas escuchaban las doctas palabras del cavaliere Capovilla, quien hablaba de lo que incomoda al alma la soledad en la juventud" (FAN, 24-25).

En *Vida y fugas*, Cunqueiro parodia los grados del amor cortés y los efectos de Cupido según el *Ars Amandi* de Publio Ovidio Nasón (43 a. d. C.-17 d. d. C.), el manual de los enamorados. Las damas Bandini, nada más lejos de ser displicentes y frías, como Ginebra que dispensa la más cruel de las acogidas a Lanzarote por subir a la carreta,[1150] se muestran desde el principio agradecidas y coquetas, sin los numerosos cambios de opinión[1151] y las

[1149] "Él la mira con sencillez y le contesta suspirando que no lo sabe; la reina le pregunta que cómo se llama y el muchacho le responde que tampoco lo sabe. Entonces se da cuenta la reina de que está ensimismado y pensativo, pero no se atreve a pensar que sea por ella, aunque lo sospecha un poco". En C. Alvar (introd. y trad. de). *Lanzarote del Lago*, *op. cit.*, vol. I, p. 181.
[1150] C. de Troyes. *Lanzarote del Lago…*, *op. cit.*, pp. 74-76.
[1151] Según Andrés el Capellán, "la mujer no debe ceder en seguida a los deseos de un pretendiente, sino que primero ha de llenarlo cautelosamente de infinitas promesas y diferir, con la debida

dificilísimas pruebas requeridas al amigo antes de ceder a sus deseos y llegar a *lo plus*.[1152] La primera manifestación de la enfermedad amorosa de Fanto es el deseo carnal. Cuando la flecha le hiere su corazón, en lugar de luchar contra los efectos de los celos descritos por el *Doctor Egregius* del amor, en el protagonista se desata cómicamente lo inferior corporal e instintivo. En la batalla de amor, Fanto clava las espuelas en la silla, lanza un grito de ánimo, y se lanza sobre las viudas, interrumpiendo una cita ovidiana de Capovilla. La escena es carnavalesca llegando a su punto culminante cuando la criada finge desmayarse al lado de las hermanas Baldini para aprovechar la libido fantiniana:

> Fanto clavó las espuelas de plata en las patas de su silla, abrió los brazos y gritó, interrumpiendo una cita de Ovidio en la boca de Capovilla:
> -¡Vamos! ¡Ala! ¡Up, up! […]
> Las viudas se desmayaron. El *cavaliere* detuvo a Fanto –un narrador coetáneo de la vida del *condottiero* dijo, con notoria exageración, que por las bridas-, y no lo dejó aprovecharse. El tutor y el pupilo, vuelto a púdica inocencia, se retiraron en silencio, mientras la doncella del refresco se tumbaba en el suelo al lado de sus amas, y dando un gran suspiro se desmayaba a su vez (FAN, 25).

Capovilla aconseja a su pupilo frecuentar estas damas de noche. La imagen remite a Lanzarote, cuando a medianoche rompe los barrotes de la ventana de Ginebra para entrar

---

moderación, los favores prometidos; para comprobar la pureza de su fidelidad tiene que decirle de vez en cuando que ha cambiado de opinión sobre lo que antes le había prometido y que ya no quiere cumplirlo". En A. el Capellán. *Tratado sobre el amor*, *op. cit.*, p. 225.

[1152] Véase el ejemplo de Lanzarote que atraviesa el peligrosísimo Puente de la Espada, símbolo escatológico del Más Allá, para poder liberar a la reina del castillo de Meleagante, y cuando en el torneo sufre la humillación de ser el peor caballero del mundo por la prueba de Ginebra, que le ordena combatir *au nouaz* (lo peor posible). C. de Troyes. *Lanzarote del Lago…*, *op. cit.*, pp. 57-59 y pp. 103-109.

oculto en su alcoba y adorar y gozar de su cuerpo santo.[1153] En el ejemplo cunqueiriano, el contraste paródico con la tradición se halla en los libres y profanos encuentros eróticos de Fanto con las dos hermanas, en días alternos y en la traslación irónica de la regla fundamental del secreto de los amantes, aquí trocada en una pequeña marca oculta que el mozo hace sobre los cuerpos de las gemelas para distinguirlas:

> -No te impido –dijo messer Capovilla Fanto el Mozo –venir nocturno en días alternos a saludar a estas desconsoladas señoras, y con el trato irás eligiendo la más de tu gusto, que algo diferente tendrán […]. Y si no tomas partido, y quieres seguir el libre disfrute de este jardín que tan a bragas te viene, y no encuentras distinción, habrá que pensar en hacerle a cada una una marca secreta, que solamente tú conozcas, y así con cada una de ellas podrás ser diferente, y esta diferencia harás que la conozca por más amor y caricia a la preferida (FAN, 25-26).

La representación teatral de los clichés del *amour courtois* cierra la reflexión cunqueiriana sobre este tema. Camino de Florencia, Capovilla propone a Fanto interpretar los más famosos duelos de amor; mientras él narra al público de las posadas las tristes historias de estos caballeros andantes, cobrando por la escena. Fanto interpreta al "sobrino nieto, del dolorido de la canción, conocido por don Lanzarote del Lago, y de su mismo nombre" (FAN, 32). El pupilo personifica a Lanzarote, que por el desamor de su dama abandona la corte y toda la vida activa refugiándose en un bosque. Por la desgracia y el pesar Lanzarote se vuelve loco, arrancándose los cabellos, arañándose, ayunando, andando semidesnudo y clamando a la muerte, el único descanso posible tras la pérdida de la

[1153] "Ante ella se postra y la adora: en ningún cuerpo santo creyó tanto como en el cuerpo de su amada". C. de Troyes. *Lanzarote del Lago…*, *op. cit.*, p. 86.

amada.[1154] En palabras de Cunqueiro, la *cançó* dice así: "le cantaba a media voz una historia de un ausente lloroso, perdido en una selva, nombrando a gritos a la que amaba" (FAN, 32), y poco después una señora ofrece a Fanto una sortija de rubí. El protagonista representa también la búsqueda paterna de Amadís,[1155] el amor fatal de Tristán o el sufrimiento amoroso y elevado de Dante: "yo añado que Isolda ha muerto y ha muerto Beatrice, y quien te acariciará ahora el corazón…" (FAN, 33).

Los ejemplos de esta sección sacan a colación la idea cunqueiriana del *fin'amors* como un sistema de códigos y de valores gastados, como una red de convenciones y de estereotipos, cristalizados en la lírica y en el *roman* altomedievales.[1156] Para el hombre del Renacimiento, el *bon'amors* ya no es el máximo resorte de la aventura, la *energeia sine qua non* de la virtud cortés y del honor militar; por lo tanto, Cunqueiro lo representa de forma paródica y teatral: "Tras unos años de este teatro, montábamos una tienda en Aviñón o en Nápoles para vender los souvenirs, y regresábamos ricos a Borgo San Sepolcro, yo a morir, y tú a levantar una compañía y a dar buenas batallas junto a un río" (FAN, 33-34).

[1154] C. Alvar (introd. y trad. de). *Lanzarote del Lago*, *op. cit.*, vol. VII, pp. 1820-1821.

[1155] "Y yo cobrando por contar tu historia, hijo en busca de su padre, rey sin corona" (FAN, 33).

[1156] Cf. con "La 'materia de Bretaña' seguía ejerciendo su influencia en la Italia renacentista, pero más como un ritual vacío de sentido que como fuente de inspiración de los nuevos caballeros, los *condottieri* renacentistas". En R. Buckley. "La 'materia de Bretaña' en la obra de Álvaro Cunqueiro", *op. cit.*, p. 207.

4.7.6. La libertad de Fanto y el *De hominis dignitate*

> ¡Oh sin par generosidad de Dios Padre, altísima y admirable dicha del hombre! Al que le fue dado tener lo que desea, ser lo que quisiere (Juan Pico de la Mirandola).[1157]

Fanto se rebela contra los roles artúricos que le ofrece Capotilla y busca realizar, conforme las teorías renacentistas, su identidad ideal. Los papeles teatrales son la primera cárcel de Fanto. La crítica es unánime al respecto, en Ana Sofía Bustamante Mourier podemos leer: "El rayo que no cesa: la identidad ideal";[1158] y Ramón Buckley comenta que "esta será la primera prisión de la que Fanto habrá de huir, la prisión de un falso mundo artúrico, para escapar hacia sí mismo, hacia la creación de su propia imagen original de caballero andante".[1159] Los nombres "¡Lanzarote del Lago, duque de Provenza, sobrino del Imperante!" (FAN, 34) representan la tradición y las autoridades del pasado que han ido canalizando al hombre medieval en una visiones de su personalidad, del mundo y del universo reglamentados por leyes extramundanas y supernaturales, ajenas a su voluntad y juicio. Fanto lleva unas máscaras, unos nombres que le hacen existir de forma subordinada e inauténtica. Como en *Un hombre que se parecía a Orestes*, Álvaro Cunqueiro incide en la negatividad del "teatro del mundo", pero aquí el bagaje medieval sustituye a la sociedad, impidiendo al protagonista abrirse camino hacia su verdadero ser:

[1157] J. Pico de la Mirandola. *De la dignidad del hombre*. Madrid: Editora Nacional, 1984, p. 105.
[1158] A. S. Pérez-Bustamante Mourier. "Poética de lo imaginario y héroe novelesco", *op. cit.*, p. 714.
[1159] R. Buckley. "La 'materia de Bretaña' en la obra de Álvaro Cunqueiro", *op. cit.*, p. 207.

> No podía soñar a un tiempo los sueños de los tres hombres que estaban en él, y buscaba quedarse con uno solo, hacerlo verdadero, destruir todo lo que le impidiese avanzar hacia ese ser humano único, que tenía un nombre y unos deseos. Cuerpos y voces que no reconocía andaban a su alrededor, le tropezaban, le obligaban a movimientos que no eran los sólitos suyos. Los nombres diversos eran como antifaces que le quemaban el rostro, y se miraba en los espejos y no se reconocía hasta que lograba arrancarse el que le hacia existir de aquella manera y en aquel momento (FAN, 34).

Fanto encarna un nuevo *imago hominis*, cuya mejor fórmula la da Juan Pico de la Mirándola con su trayectoria biográfica y con sus escritos. Pico es el perfecto humanista, no se adscribe a ninguna escuela ni autor particular y, en cambio, conoce en rigurosa lengua original todas las corrientes del saber filosófico, teológico y científico, hasta llegar a su peculiar síntesis expuesta en las novecientas *Conclusiones* (1486). La *captatio benevolentiae* de la *Disputa* es la *Oración sobre la dignidad del hombre* donde el "Príncipe de la Concordia" asienta algo original, esto es, lo verdaderamente maravilloso, único y exclusivo del hombre, que es capaz de despertar la envidia a la vez que la admiración de todos los demás seres. Esta es la posibilidad dada al hombre para hacerse a sí mismo, a su gusto. Pico nos viene a decir que al hombre no se le asigna ningún rostro propio, ningún lugar y ningún oficio, al contrario de lo que sucede a las otras criaturas. Dios pone el hombre en el centro, le infunde todas las semillas de la vida, y de él sólo depende embrutecerse o elevarse:

> Así pues, hizo del hombre la hechura de una forma indefinida, y, colocado en el centro del mundo, le habló de esta manera: "No te dimos ningún puesto fijo, ni una faz propia, ni un oficio peculiar, ¡oh Adán!, para que el puesto, la imagen y los empleos que desees para ti, esos los tengas y poseas por tu propia decisión y elección. Para los demás, una naturaleza contraída dentro de ciertas leyes que

> les hemos prescrito. Tú, no sometido a cauces algunos angostos, te la definirás según tu arbitrio al que te entregué. Te coloqué en el centro del mundo, para que volviera más cómodamente la vista a tu alrededor y miraras todo lo que hay en ese mundo. Ni celeste, ni terrestre te hicimos, ni mortal, ni inmortal, para que tú mismo, como modelador y escultor de ti mismo, más a tu gusto y honra, te forjes la forma que prefieras, para ti. Podrás degenerar a lo inferior, con los brutos; podrás realzarte a la par de las cosas divinas, por tu misma decisión.[1160]

En *Vida y fugas*, Cunqueiro quiere resaltar el poder abierto del hombre de Pico. La necesidad fantiniana de ser libre coincide con la libertad radical, por derecho natural, de elegir y hacerse virtuosamente a sí mismo. El punto de partida de Pico y Fanto es la dignidad humana frente a una infinitud de posibilidades, de gérmenes vitales, donde el hombre, de naturaleza multiforme y mudadiza, decide cómo forjar la propia identidad, según sus sueños, deseos y entusiasmos: "Era la viva necesidad de la libertad, de beber el vino que le placía, de soñar los sueños de Fanto, de no llevarse la mano a la frente a cada instante como el duque de Provenza" (FAN, 34).

4.7.7. La vida militar del capitán Fanto Fantini en la historia de Italia del siglo XV

La institución militar de los condotieros es una de las grandes protagonistas de la historia de Italia del Cuatrocientos y del Quinientos. Ya desde principio del siglo XIV, las milicias ciudadanas decaen y dejan paso a las compañías de fortuna. Las primeras son extranjeras y la forman soldados bretones, alemanes y húngaros, que han quedado libres de las Cruzadas y de las guerras cismáticas;

[1160] J. Pico de la Mirandola. *De la dignidad…*, *op. cit.*, p. 105.

entre ellos, el más famoso es el inglés John Hawkwood, muerto en 1934, que Cunqueiro cita con el nombre italiano de Giovanni Acuto (FAN, 64). Al mismo tiempo, se forman también ejércitos exclusivamente italianos, como el de San Giorgio de Alberico da Babiano, con la intención de liberar la madre patria de los bárbaros extranjeros. Sin embargo, la nota nacional no evita la violencia de las turbas mercenarias, condenadas por los poderes laicos y eclesiásticos. En el siglo XIV, Pisa promulga leyes en contra de los condotieros (1327) y Urbano V los excomulga (bula de 1362). En el primer tercio del siglo XV se producen los mayores debates sobre la constitución de una caballería ciudadana: Leonardo Bruni con el *De militia* aduce razones para que Florencia se acoja al sagrado de un ejército permanente, mientras que Giannozzo Manetti con su *Orazione a Gismondo Pandolfo de' Malatesta* se muestra a favor de los *condottieri*.[1161]

Como sabemos, Fanto es capitán de un ejército mercenario, cuya organización interna, que vamos a ver a continuación, es jerárquica. Pues en estos tipos de tropas a sueldo, el capitán, coadyuvado por un consejo de otros capitanes y por los representantes del príncipe o de la república de la que depende, es el comandante que se ocupa de las estrategias bélicas, pero también de las pagas de los soldados, divididos en caballería (reagrupados en *lancia*, *posta* y *bandiera*) e infantería (ballesteros y soldados de a pie). La *condotta* o *ferma* de los condotieros es, de costumbre, un contrato temporal. En el caso de nuestro protagonista, Fanto Fantini es un joven capitán que monta su propia banda mercenaria y es alquilado, en sólo dos años, por ocho señores diferentes. Fanto se gana el sueldo en las discordias toscanas, en las contiendas entre

[1161] Véase J. D. Rodríguez Velasco. *El debate sobre la caballería…*, *op. cit.*, p. 93.

Florencia y su tradicional enemiga Pisa o contra el Estado de la Iglesia y, por ende, al servicio de la República de Venecia, en su hegemonía peninsular y oriental:

> Hecha la paz, Nero le dejó a Fanto elegir una banda montada, para que se ganase el pan en las discordias toscanas o a sueldo de Venecia, y el joven capitán, recordando las enseñanzas militares del finado Capovilla, formó un golpe de veintiocho montados, con el cual se puso en alquiler, sirviendo a siete amos diferentes en sólo dos años, tras los cuales pasó a servir a Venecia, en tierra firme y en las islas de Grecia (FAN, 49-50).

Los caballeros llevan armadura y cada compañía su propia insignia distintiva. De Fanto se habla de "su lanza y su yelmo" (FAN, 72), mientras sus hombres llevan una "bandera del dragón rojo" (FAN, 72). En el Renacimiento, la artillería revoluciona el arte militar, convirtiéndola en una ciencia más profesional y más cara. Cunqueiro lo recuerda citando *De la Pirotechnia* (1540) del senese Vannoccio Biringuccio. Se trata de una obra maestra del arte de la metalurgia que fue empleada por los ejércitos italianos, españoles, franceses e ingleses.[1162] Esta nueva forma de hacer la guerra empuja a los capitanes a eludir, cuanto sea posible, las batallas campales, que suponen una gran pérdida económica, debido a la muerte de soldados adiestrados y al destrozo parcial o total de la artillería. Una alternativa al cuerpo a cuerpo es la emboscada, arte que nuestro héroe maneja a la perfección: "Su arte era la de la emboscada, y etimológicamente hablando" (FAN, 50).[1163] Según Vegecio, la regla para montar una emboscada se basa en la observación de las costumbres del enemigo, saber a

[1162] Cunqueiro da una muestra del éxito alcanzado en Europa por la obra biringucciana, en el índice onomástico, bajo la voz del pirotécnico: "Vannoccio Biringuccio de Siena, autor de una famosa 'Pirotecnia', por la cual aprendieron pólvora y artillería todos los cristianos del Quinientos, desde Viena a Finisterre" (FAN, 165).
[1163] En letra bastardilla en el texto original.

qué hora descansa el adversario, a qué hora se vuelve más descuidado ya sea a mediodía o por la tarde, o de noche, o bien en el momento del rancho o en el aseo.[1164]

La táctica humorística fantiniana consiste en disfrazar a los suyos de bosque de álamos y de prados verdes; los enemigos acuerdan apearse ahí y con los soldados recién llegados de la panadería empiezan a almorzar hasta descubrir el engaño. El botín de guerra de las tropas fantinianas se compone de la mitad del salchichón y del vino y naturalmente de dinero. La escena es sumamente cómica y teatral, porque Cunqueiro representa el enfrentamiento bélico o, mejor dicho, la emboscada como una farsa carnavalesca, donde destacan el escenario de ficción y los elementos populares de la comida y la bebida. Por otra parte, la desacralización cunqueiriana de la emboscada es también una réplica irónica de la recreación que el *Libro de Alexandre* hace del *locus amoenus*. Como podemos ver del fragmento que cito a continuación, el paraje donde se apean los enemigos de Fanto es edénico: presenta árboles (unos álamos), un césped florido, una fuente y una hermosa y reparadora sombra. En la épica homérica y en la bucólica virgiliana, el *locus amoenus* es un remanso natural, alejado de la sociedad y de las acciones militares, que brinda al héroe la protección adecuada para el descanso y la expresión de sus sentimientos. En las *Bucólicas*, Virgilio vincula el *leitmotiv* a la imagen de un bosque salvaje, el llamado "Valle de Tempe", con la descripción de una naturaleza violenta, mientras que Ovidio crea una correspondencia entre los sentimientos de los héroes o de los amantes y el paisaje natural que les rodea.[1165] El *locus amoenus* es uno de los tópicos de mayor éxito de la literatura occidental, en especial, en los siglos de Oro,

[1164] F. Vegecio Renato. *El arte de la guerra romana*, *op. cit.*, p. 139.
[1165] *Vid*. C. Alvar (dir.). *Gran enciclopedia cervantina*, *op. cit.*, vol. VII, pp. 7169-7194.

pero aquí lo que me interesa destacar en relación a *Vida y fugas* es la reelaboración del *topos* que nos brinda la épica medieval del *Libro de Alexandre*. Cuando la pluma cunqueiriana pincela el enfrentamiento entre el ejército de Fanto y el de Vero dei Pranzi como un choque entre el lirismo, que desprende este lugar paradisíaco, y el realismo de la comida y de la bebida está claro el guiño irónico del gallego al pasaje del *Libro de Alexandre*, cuando las tropas de Darío, en víspera de la batalla contra Alejandro, se hallan en un collado edénico, símbolo del esplendor del Imperio Persa antes de su destrucción a mano del macedonio (*Libro de Alexandre*, 935-940).

> Digo que estaba en marcha la compañía y se acercaba mediodía, y llegan los que habían quedado atrás esperando en una panadería a que saliese la hornada, y el oficial que iba de batidor veía en un altozano un bosquecillo de álamos y un prado verde, señal de fuente, y acordaban almorzar allí, y ya los mas de los soldados se apeaban de sus monturas, y abrían las bolsas y destapaban la bota, olían el salami y el *prosciuto* [*sic*], y se derramaban, tras soltar los caballos en el prado, buscando la fuente prometida y la dulce sombra, cuando el bosque de álamos se abatía, derribado por un leñador invisible, y no era tal bosque sino Fanto el Mozo con los suyos. La compañía pedía paz, daba la mitad del salchichón y del vino, y se rescataba con dinero (FAN, 50).

Cunqueiro representa a Fanto como uno de los grandes condotieros de la Italia del XV, que tras la caída de las dos grandes fuerzas del Medievo, el Papado y el Imperio,[1166] está fragmentada en un sinnúmero de fuerzas entre estados, feudos, municipios y repúblicas, es decir, de territorios de constitución indefinida con formas jurídicas de soberanía inciertas y contradictorias. Hacia la mitad del XV, los pequeños estados, debilitados también por los

[1166] Véase N. Valeri *et alii* (eds.). *Storia d'Italia*, *op. cit.*, pp. 549-553.

constantes saqueos de los condotieros, quedan absorbidos por los más grandes (el Ducado de Milán, el principado mediceo de Florencia, el Estado de la Iglesia, la República de Venecia). Este proceso histórico resulta evidente en los dos mapas de Italia, respectivamente de los siglos XIV y XV, que adjunto al final del apartado.

Cunqueiro conoce perfectamente la inestabilidad geo-política de la patria fantiniana; de hecho, hace referencia a la Señoría y, más tarde, Ducado de Saboya[1167] ["la más de la caballería era samboyana [*sic*]" (FAN, 49)]; al Marquesado de Monferrato ["sí, de Piamonte, de Aosta, de Monferrato" (FAN, 57)]; a la Señoría, luego, Ducado de Milán ["¿cual es el duque de Milán?" (FAN, 110)]; a los señores de Verona ["como caballo de la escuela escalígera" (FAN, 25)]; al Patriarcado de Aquilea ["la fiesta de San Crisógono de Aquilea" (FAN, 65)]; a las pequeñas formaciones de la llanura del Po ["cargando en Copparo contra los señores de Guastalla, y haciendo paces por Venecia en el claro de una robleda, en Carpi" (FAN, 65)], y al ducado de Modena ["los duques de Modena" (FAN, 65)].

Una constante de la Italia de este período es la idea de unidad que se bifurca en dos perspectivas en lucha entre sí: la línea monárquica encabezada por la Señoría de Milán, en continua expansión, y la línea conservadora de Florencia, que pretende mantener el *status quo* y las libertades comunales.[1168] La idea de la madre patria se acentúa también por la "Cautividad de Babilonia". Cunqueiro

[1167] El siglo XV está dominado por las jurisdicciones políticas de los principados o ducados, legitimados por el poder del Imperio o del Papado, sin la necesidad de la aprobación popular vigente en el siglo XIV. Con el principado queda excluida por completo la participación del pueblo en las cuestiones políticas, a favor de hombres excepcionales y virtuosos. En este sentido, la nueva situación es una consecuencia directa del espíritu renacentista.

[1168] Cf. con N. Valeri. *La Italia dei principati*. Milano: Mondadori, 1949, pp. 259-270.

lo recuerda en el detalle trivial y desmitificador del sombrero de pico, adornado con plumas, del condotiero John Hawkwood: "Usaba además sombrero de pico con plumas, una moda que trajo a Italia aquel inglés Giovanni Acuto, que anduvo con Catalina de Siena en las batallas que devolvieron el Papa a Roma desde su palacio de Aviñón" (FAN, 64). Como bien define nuestro autor, se trata del conflicto de la sede pontificia entre Roma y Aviñón. El vasallaje de la Iglesia romana al Reino de Francia dura desde 1308, cuando Clemente V traslada la sede de la curia a Aviñón, hasta 1379, con la victoria de Urbano VI contra el antipapa y el definitivo regreso al Vaticano. En estos setenta años, los fieles, entre ellos Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Santa Brígida y Santa Caterina, movidos por ideales nacionales y de reforma, piden que Italia vuelva a ser el centro de la vida católica o, por lo menos, que el papa visite Roma. Urbano V y Gregorio IX se plantean volver a la ciudad santa, y ponen en marcha una especie de cruzada para reconquistar los territorios del Estado de la Iglesia distanciados de su poder. El primero, bajo la labor del cardenal Albornoz y el segundo, con una alianza antiviscontea. Florencia, tradicional aliada del papa, sintiéndose amenazada por su reconquistado poder, se une a Milán contra Gregorio XI, que reacciona excomulgando a todo el pueblo florentino. Florencia ruega entonces la intervención de la joven vidente Santa Caterina, la actual patrona de Italia. Esta obtiene el perdón de la ciudad del Arno y la promesa papal de regresar a Roma. Las tropas de Giovanni Acuto preparan la llegada del pontífice que desembarca a Olbia, el 14 de enero de 1377.[1169]

[1169] Véase N. Valeri *et alii* (eds.). *Storia d'Italia*, *op. cit.*, pp. 635-674.

1450 es una fecha clave en la historia de Italia por la paz de Lodi[1170] y por la toma de posesión del condotiero Francisco Sforza (1401-1466) del Ducado de Milán. Según Cunqueiro, en 1450, nace también Fanto Fantini. La coalición itálica entre Venecia, Milán, Florencia, Roma y Nápoles, a favor de la paz contra los extranjeros o contra quien se rebelara contra el pacto establecido, procura un período de equilibrio de cuarenta años de duración, hasta 1494. La política de equilibrio permite a los estados italianos consolidar el poder gubernativo y territorial: es el caso de los Médicis constantemente amenazados por los *fuoriusciti*, familias enemigas exiliadas que quieren volver al mando de la República. Los *fuoriusciti* se apoyan ya sea en los intentos de insurrección de las ciudades toscanas tributarias de Florencia o en Venecia con el condotiero Bartolomeo Colleoni (1467), o bien en el Papado (Conspiración de los Pazzi, 1478).

En la readaptación paródica de *Vida y fugas* de la Italia del Cuattrocento, Cunqueiro hace referencia a la situación de los *fuoriusciti* por boca de Capovilla, que propone a su pupilo batallar a favor de los enemigos de los Médicis: "lo mejor será que te regalen todo lo que necesitas de precio, desde armadura al mejor caballo, y te adelanten las liras que hacen falta para levantar una compañía toscana de *fuoriusciti*" (FAN, 26). Sin embargo,

[1170] Hasta la política de equilibrio y la consagración de Italia en formas jurídicas consolidadas, los condotieros todavía pueden aspirar a ser señores de algún territorio. Facino Cane se crea uno en Valsesia y entre 1409 y 1412 es gobernador de Milán, adueñándose de un territorio más amplio que el del mismo duque. Cunqueiro podría referirse a él con el nombre Ubaldo Cane de Cimarrosa aunque su cómica historia se refiere a la guerra entre Pisa y Florencia (FAN, 30). Lo mismo podría ocurrir con Bracciaforte Latino dal Picino (FAN, 28-29), a lo mejor, un sincretismo entre Braccio da Montone, su discípulo Niccoló Piccinino y su nieto Fortebraccio. Braccio da Montone posee un importante vicariato en Romagna y es fundador de la escuela militar de los *bracceschi* opuesta a los *sforzeschi*. A partir de 1450, los mercenarios sólo pueden satisfacer su ambición con una vida opulenta y cortesana. Cf. B. Bellotti. *La vita di Bartolomeo Colleoni*. Bergamo: Instituto Italiano d'Arti Grafiche, 1933, pp. 17-36. Cf. también con N. Valeri. *La Italia dei principati*, *op. cit.*, pp. 3-22.

Cunqueiro nos dice que Fanto se pone al servicio de Lorenzo de Médicis contra la rebelión de Volterra (1472): "Fanto desbarató en Valterra la infantería del Papa, -tal huyó que perdió cuatro sacos de polvo de perejil, cinco arcabuces, regalo secreto del Gran Turco al Romano Pontífice, y el triple de maitines" (FAN, 49). En realidad, la controversia se genera entre Volterra y Florencia por el descubrimiento de una cantera de alumbre en territorio de Volterra. La explotación de la mina daría al Magnífico la posibilidad de quitar al Estado Pontificio el monopolio del alumbre. Lorenzo nombra al mando de su ejército uno de los más famosos condotieros de la época, Federico de Montefeltro (1422-1488). En *Vida y fugas*, Cunqueiro sustituye al duque de Urbino por Fanto Fantini, y esto le permite hacer una parodia, como hemos visto al principio de este apartado, del arte de la emboscada.

Volviendo a la situación histórica de la Península Italiana en el siglo XV, sabemos que la Paz de Lodi resulta efímera, porque la inestabilidad político-territorial está destinada a disolver las alianzas contraídas: los estados tienden más al bien personal que al *status quo*. Entre las muchas guerras de expansión, en *Vida y fugas*, Cunqueiro recuerda la de Romagna, donde participan los más famosos condotieros: "Vero le gritó que para Pascua Florida, cuando se reuniesen los *condottiere* [*sic*] que se apuntaran para ir contra lo que al Papa le quedaba en Emilia Romagna que contaría su fin, a los postres del gran banquete" (FAN, 70-71). Sisto IV pide ayuda a Venecia contra los Estensi con la promesa de repartir Modena y Reggio para la Serenísima y Ferrara, para Girolamo Riaro, que quiere crearse un principado en el Estado de la Iglesia. Los capitanes históricos de este ejército son Roberto Malatesta (ca. 1441-1484), señor de Rímini, y Roberto Sanseverino. En ayuda de Ercole D'Este acuden Florencia, Nápoles y Milán al

mando de Federico de Montefeltro, duque de Urbino y Alfonso de Calabria. En la versión cunqueiriana, Vero dei Pranzi, que encierra Fanto en la torre de Aquilasola, pertenece al bando florentino, que el autor llama "los condottiere confederados" (FAN, 71), mientras nuestro héroe milita por Venecia junto a "su amigo el duque de Urbino después de la batalla de Trevisano" (FAN, 78). La guerra de Ferrara dura de 1481 a 1484.[1171] Por supuesto, el engarce de Fanto Fantini en la guerra de Ferrara es una broma: además de la parodia del nombre del oponente de Fanto, Vero dei Pranzi, que ya he comentado,[1172] vale recordar el guiño irónico de Cunqueiro a la *Ilíada* (VIII a. d. C.), cuando Fanto hace saltar el dique del río Secchia, se mete en la corriente y con él aparece ante los condotieros confederados (FAN, 72). Se trata de un trasvase humorístico de la pelea entre Aquiles y el dios fluvial Escamandro, enfadado porque el de ágiles pies, tras conocer la noticia de la muerte de su amigo Pátroclo, irrumpe ferozmente en la guerra de Troya y a su avance deja un rastro sangriento de muchos muertos, que embota las aguas del río (*Ilíada*, XXI, 230-380).

El último estado italiano que Fanto Fantini sirve como condotiero es el de la República de Venecia: "dejará su gente en Ravena, en cuarteles de invierno veneciano" (FAN, 65). De la República de San Marco, Cunqueiro resume el organismo constitucional, envidiado por todos los otros estados peninsulares a causa de su extraordinaria estabilidad: "Ser Franco, que además de jefe militar y naval[1173] era de los Ciento y tenía un hermano entre los

[1171] N. Valeri. *La Italia dei principati*, *op. cit.*, pp. 493-500.
[1172] Cf. *supra* pp. 631-632.
[1173] Sobre el jefe militar y naval "Ser Franco Loredano" (FAN, 101), planea la sombra de dos históricos capitanes venecianos defensores del dominio oriental de la República: Pietro Loredan, que el 29 de mayo de 1416 obtiene la famosa victoria contra los otomanos en el estrecho de Gallipoli, paso marítimo hacia los Dardanelles y Constantinopla, y Antonio Loredan, al mando de la lucha heroica y victoriosa de los ciudadanos de Scutari contra los otomanos (1475).

Diez, que se decía iba para Dogo" (FAN, 101). La Serenísima se basa en un complicado sistema de control de un organismo político sobre otro, donde nadie, para el bien supremo de la República, goza de total libertad, independencia y confianza. La Señoría está presidida por el Dogo, su tarea se traduce en mostrar la magnificencia veneciana sin realmente gobernar. El Mayor Consejo formado por cien consejeros hereditarios, educados desde la infancia a una dedicación absoluta a la patria, es la verdadera base del estado y del poder legislativo. A esto se suma el Consejo de los Diez, defensor de la paz y del orden. Su poder es ilimitado y absoluto, consiste en controlarlo todo, desde la oligarquía del gobierno a los funcionarios y al pueblo dividido en corporaciones. Los Diez se basan en confidentes y denuncias anónimas dejadas en la Boca del León.[1174] Cunqueiro nos hace una descripción muy cómica de los espías venecianos:

> Como es sabido, la policía de Venecia tiene un grupo muy especial de agentes, que se llaman "ecos", los cuales son preparados para muy secretas misiones de manera que queden amnésicos totales, y poniéndolos de escucha en determinado lugar, y teniendo como tienen el cerebro vacío de todo, se les queda grabado con puntos y comas todo lo que oyeron, y como es todo lo que recuerdan, a sí mismos se lo repiten, por si en lo oído esta memoria de su vida, nombre, familia oficio, etc. Se les quita de la escucha encapuchados y con tapones para que no oigan más, y llevados ante los Diez, repiten como disco de gramófono (FAN, 104).

A partir del siglo XV, la presión otomana sobre el imperio colonial veneciano, fundamento de su prosperidad económica, es cada vez mayor y esta debe empeñarse a fondo para defender sus territorios. En la modernización cunqueiriana del mito de Venecia, Fanto participa en las campañas orientales de la Serenísima: "el cual anduviera

[1174] N. Valeri *et alii* (eds.). *Storia d'Italia*, *op. cit.*, pp. 771-784.

con Fanto en dos campañas de Dalmacia" (FAN, 62). El autor reconstruye la lucha contra el turco, cuando, entre 1470 y 1480, las milicias venecianas, papales y napolitanas se defienden de los numerosos y virulentos ataques sarracenos a las costas de Dalmacia, Albania, Grecia e Italia (Saqueo de Otranto). Venecia compensa la pérdida de numerosas guarniciones orientales con la obtención de Chipre en 1489. Aquí, según la biografía cunqueiriana, Fanto Fantini vuelve a entrar en escena sirviendo en Quíos y, luego, en Chipre: "¿Qué hacías en Chios? -Mandar por la República de Venecia el castillo" (FAN, 89).[1175] El autor nos dice que el capitán organiza la defensa de Chipre: "Desde Limason tenía Fanto que subir hasta Famagusta lo más al interior que pudiese, viendo dónde fortificar atalayas y por dónde fuese mas fácil abrir un camino que permitiese en dos jornadas poner la tropa en el lugar de la costa donde apareciese el turco" (FAN, 101).

Pues bien, también esta contextualización histórica es irónica, mezclándose incluso con la trama de *Otelo* de Shakespeare. En efecto, el autor se permite un anacronismo, haciendo coincidir la última batalla del *condottiero*, que en rigor muere en 1509, con la caída de Famagusta, en agosto de 1571 a mano de Selim II, y con la victoria, en octubre del mismo año, de la Santa Alianza contra los turcos en Lepanto. Este salto temporal permite a Cunqueiro solapar *Vida y fugas* con *El moro de Venecia* y parodiar así la tragedia del dramaturgo inglés, brindando a Fanto como un segundo Otelo. Según nuestro autor, "la muerte de donna Cósima tuvo lugar un veintiuno de enero, precisamente el de mil cuatrocientos ochenta y cuatro" (FAN, 105), hallándose Fanto en la defensa chipriota y "cuando meses después, la armada de Venecia pudo cortar los aprovisionamientos a los

[1175] En realidad Quíos es posesión genovesa hasta 1561, cuando cae en manos turcas.

turcos desembarcados, y obligarles a levantar el cerco de Famagusta" (FAN, 105).

Cunqueiro cierra la parodia del cuadro histórico de la Italia fantiniana recordando la bajada de Carlos VIII a la península, en 1494, "aquella postura de saludo […] que había aprendido de los franceses que bajaron con Carlos de Valois…" (FAN, 148). Tras ironizar sobre un gesto de Fanto que imita, en palabras de nuestro autor, el rey galo, el mindoniense hace una referencia al fin de la dictadura espiritual de Savonarola con la trágica muerte del fraile (1498): "con Savonarola en la hoguera y todo" (FAN, 125). En la historia italiana, la bajada de Carlos VIII demuestra la debilidad y la incapacidad de los estados peninsulares para superar sus diferencias y coordinar una política común de supervivencia contra las potencias extranjeras, como Francia y España. Cunqueiro también nos recuerda que la historia de la Italia del Cuattrocento se clausura, primero, con el dominio francés de Milán ["el duque de Milán es tuerto, y ya no hay Sforza ni Visconti" (FAN, 111)], y luego, con el intento de César Borgia de crearse un estado en Romagna [a una hija que tenía, una vez, en Sinigaglia, el Cesar Borgia le hizo una seña" (FAN, 161)]. Más allá de la referencia histórica del gallego a la ciudad de Senigallia, donde se produce la famosa venganza del Valentín contra los condotieros rebeldes de su ejército (1502), el autor bromea sobre el fin de la independencia de los estados italianos por medio de la anécdota y del prosaísmo. En la visión cómica de Cunqueiro, Carlos VIII es un lisiando, en especial, es bizco, y el Valentín hace el galán con una chica.

Mapa de la Italia del siglo XIV[1176]

L'Italia alla metà del secolo XIV.

1, Asti (Visconti); 2, Marchesato di Saluzzo; 3, Tenda; 4, Pontremoli (Visconti); 5, Parma (Correggio); 6, Carpi (Pio); 7, Mir
8, 13, Massa (Fregosi); 9, Prato (Angiò); 10, San Marino; 11, Arezzo; 12, Cortona (Casali); 14, Perugia; 15, Soana (Orsini);

[1176] N. Valeri *et alii* (eds.). *Storia d'Italia*, *op. cit.*, p. 553.

Mapa de la Italia del siglo XV[1177]

L'Italia alla metà del secolo XV.

[1177] N. Valeri *et alii* (eds.). *Storia d'Italia*, *op. cit.*, p. 554.

4.7.8. Las fugas de Fanto y el neoplatonismo. La Unidad de Pico; el idealismo matemático de Pacioli, Ghika, Kafka y Borges

Pentagrama de Agripa

Dos fugas fantinianas de las prisiones de su tiempo tienen como trasfondo cultural los albores de la ciencia moderna, que marcha hacia el conocimiento y el dominio de un orden natural autónomo. El controvertido debate renacentista entre verdadera y falsa magia, verdadera y falsa astrología y verdadera y falsa alquimia es un tema muy importante que afecta al motivo central de la obra de Pico: la libertad del hombre frente a la astrología y a sus influjos sobre la historia y la naturaleza humanas. Pico deshace en doce libros los argumentos de los astrólogos y sus falsas aplicaciones a favor de una ciencia y una magia naturales, donde el hombre virtuoso coopera y sirve a la naturaleza; se adentra en sus misterios y entresijos, en las fuerzas repartidas por Dios, en las semillas vitales y operativas escondidas; y las saca de sus escondrijos, las provoca y estimula con ingeniosos recursos para que actúen y realicen sus maravillas y sus milagros.

La naciente ciencia renacentista está imbuida de ocultismo, basado en la idea de un universo vivo en cada una de sus partes, lleno de correspondencias y signos ocultos, de recónditas simpatías, e invadido totalmente por los espíritus. En medio de este universo está el hombre

camaleónico, Hermes Trismegisto. El hombre tiene la posibilidad de ser creador de sí mismo y también co-creador de la naturaleza porque, participando de todos sus seres y dominando sus leyes, penetra en el universo vivo y musical, dirige el curso de las cosas y trasforma la materia que es plástica.

La fuga de Fanto, convocando y seduciendo a un fantasma femenino, dama Diana, es la primera acción mágica del protagonista. Fanto penetra en el orden natural asistiendo a las lecciones florentinas de Juan Pico de la Mirándola y aplicando su otro motivo central, el de la Unidad de Dios, *Super-Ens*:

> Fanto Fantini della Gherardesca no conseguía, en sus largas conversaciones con dama Diana, que ésta le dijese a dónde se retiraba. Fanto había asistido en Florencia a una lección del señor Pico della Mirándola, en la que el joven maestro había explicado la realidad de la irrealidad, citando a Platón y poniendo ejemplos de obra alquímica. Si el *condottiero* había entendido bien, la irrealidad de dama Diana, hermosa mujer muerta en aquel castillo senense hacía unos cincuenta años –degollada ella y envenenadas sus doncellas-, garantizaba la realidad del país donde ella se refugiaba cuando dejaba su compañía, cada día más amoroso trato. Podía ser un fantasma, pero el lugar donde su apariencia se reducía a memoria, y refugiaba en sombras, había de existir, sin duda alguna, y pues el Aldovissi de Canavaro la había traído de lejos, ¿no estaría lejana, más allá de los montes, más allá del Po, el refugio de donna Diana? (FAN, 55).

La visión especulativa y mística de Fanto se basa en *Del Ente y el Uno* (1492). En el tratado, Pico aúna el Ente que se opone al No-Ente, y a la nada con el Uno, opuesto a la multitud. El Ente es lo que es y es participado (*ab eo*). Su causa eficiente es Dios que es por sí sólo (*a se*) y es plenitud del ser. Dios es Uno, Perfectísimo, Infinito, Simplísimo; es *epékeina tes ousías* de Platón (más allá de la esencia), y es la *tetraktýs* de Pitágoras: ente, uno,

verdadero y bueno, más algo y cosa (estos últimos añadidos por los seguidores de Avicena).

Platón no atribuye a la materia prima o raíz de todo lo que hay de multitud en las cosas, la pura nada. La materia es receptáculo de las formas, como nodriza y como una cierta naturaleza; por lo tanto, no es ella totalmente carente ni de unidad ni de ser (*esse*, Ente).[1178]

Leyendo el fragmento citado bajo el prisma de Pico, la sentencia cunqueiriana de la realidad de la irrealidad coincide con el Uno de Plotino, que es la Unidad pura y simple; la presencia omnímoda de esta última garantiza la realidad, en este caso el país donde está enterrada dama Diana. Como neoplatónico, Fanto se reconoce sumergido en el sistema de correspondencias de la Unidad rota en número y multiplicaciones; su resorte para pulsar las cuerdas de la sinfonía, juntar las unidades separadas hacia la causa eficiente, ejemplar y final, es el Amor. Pilar Palomo relaciona este amor fantiniano con la figura de Beatriz: "Incluso, de la misma realidad objetiva podríamos decir que es una *cossa* (*sic*) *mentale*. Porque las cosas que portaba dama Diana (que no existe), 'quizás existían porque ella las soñaba', siguiendo las teorías de Pico della Mirandola sobre la 'realidad de la irrealidad'. El sueño se identifica a pensamiento y el pensamiento, las Ideas platónicas, son la verdadera esencia de las cosas. […] Entonces, también el Amor (= Beatrice) será *parte* de esa cósmica realidad. Amor o Venus Humanitas renacentista. La *stilnovista* criatura de la *Vita Nova* puede ser también la

[1178] "Por lo cual, si divides el todo en partes, las partes permanecen, pero el todo mismo dividido no subsiste, sino que deja de ser en acto y sigue sólo en potencia, igual que, al revés, las partes que antes estaban en potencia comienzan ahora a ser en acto, puesto que antes, cuando se encontraban dentro del todo, no tenían unidad propia en acto; la obtienen sólo cuando, separadas del todo, subsisten por sí". J. Pico de la Mirandola. *Del Ente y el Uno*. Madrid: Editora Nacional, 1984, pp. 184-185.

fuerza que mueve las estrellas, de la *Commedia*. Beatrice = Amor, *parte de todo sueño*".[1179]

La relación amorosa Fanto-Dama Diana gira alrededor del campo magnético Dante-Beatriz. El condotiero italiano elogia la hermosura de la dama con versos de poetas antiguos y modernos y con el soneto *Biltá di donna e di saccente core* de Guido Cavalcanti (1250-1300), uno de los mayores exponentes del *Dolce Stil Novo*:

> Fanto la adulaba y elogiaba su hermosura con versos de poetas antiguos y modernos y canciones, y una tarde le dijo el soneto aquel de Cavalcanti en el cual muchas cosas bellas lo son menos que la amada, y cuando habiéndolo recitado dejó caer los lirios a sus pies, y él mismo se arrodilló ante la dama Diana, ella, repitió, con su dulce y somnolienta voz, el segundo cuarteto:
>
> *… aria serena quand'apar l'albore,*
> *e bianca neve scender senza venti;*
> *rivera d'acqua e prato d'ogni fiore,*
> *oro, argento, azzurro n'ornamenti!*[1180]
>
> -¡Bianca nieve cayendo sin viento! -murmuró-. Cuando niña, yo esperaba con ansiedad la primavera nevada, y salía al campo a jugar con mis hermanos, y regresaba a casa con un jarro de plata lleno de nieve, y acercándome a la chimenea, presentaba la nieve al fuego, y el fuego a la nieve (FAN, 56-57).

Cunqueiro presenta a Dama Diana como una niña/mujer angelical, virginal e inmaculada. Sus cualidades personales y marianas dependen del símbolo del lirio y son, como bien

---

[1179] M. del P. Palomo. "Álvaro Cunqueiro: *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*". VV. AA. *El comentario de texto*. Madrid: Castalia, 1974, vol. II, p. 235.

[1180] Cf. con el soneto: "Biltá di donna e di saccente core/e cavalieri armati che sien genti;/cantar d'augelli e ragionar d'amore;/adorni legni 'n mar forte correnti;/ aria serena quand'apar l'albore/e bianca neve scender senza venti;/rivera d'acqua e prato d'ogni fiore;/oro, argento, azzurro 'nornamenti:/ciò passa la beltate e la valenza/de la mia donna e 'l su' gentil coraggio,/sì che rasembra vile a chi ciò guarda;/e tanto più d'ogn'altr'ha canoscenza,/ quanto lo ciel de la terra è maggio./ A simil di natura ben non tarda". En C. Alvar y J. M. Lucía Mejías (selec., trad. y notas de). *Antología de la lírica italiana primitiva*. Madrid: Castalia, 2008, vol. V, p. 270.

indica Pilar Palomo, la blancura, la pureza, la adolescencia y la gentileza.[1181] Los epítetos remiten a la *Vita Nova* (1292-1293), cuyo tema es el Amor de Dante por Beatriz, cima de toda perfección humana. Beatriz es descrita con las mismas connotaciones simbólicas de Madonna: "ne l'ultimo di questi die avvenne che questa mirabile donna apparve a me vestita di colore bianchissimo, in mezzo a due gentili donne, le quali erano di piú lunga etade; e passando per una via, volse li occhi verso quella parte ov'io era molto pauroso, e per la sua ineffabile cortesia, la quale è oggi meritata nel grande secolo, mi salutoe molto virtuosamente, tanto che me parve allora vedere tutti li termini de la beatitudine".[1182]

Esta Beatriz prefigura la Beatriz bienaventurada de la *Divina Comedia* que instruye y acompaña a Dante en el Empíreo. ¿No encontramos el mismo paralelismo en el fantasma de dama Diana que permite a Fanto fugarse de la torre a través de la realidad ultraterrena? En el amor platónico y neoplatónico, el eterno femenino encarna la Belleza y la Virtud como emanaciones divinas; por lo tanto, los espíritus de Beatriz y Dama Diana elevan a los elegidos al Solo.[1183] La fuga de Fanto se produce "sumergiéndose con dama Diana en el espejo […] y bastaría con que la bella lo llevase cogido de la mano, al final del camino, Fanto pisaría tierra real" (FAN, 56).

La esencia angelical de Dama Diana hace de intermediario entre la realidad y la irrealidad, pues entonces, el amor sublime e idealizado de Fanto hacia ella,

---

[1181] M. del P. Palomo. "Álvaro Cunqueiro: *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*", *op. cit.*, p. 237.
[1182] D. Alighieri. *Vita Nova*. A Coruña: Espiral Mayor, 1994, p. 88.
[1183] Naturalmente, la relación Fanto-Dama Diana podría tener otros modelos en la literatura finisecular, en concreto, en el símbolo de la mujer frágil y prerrafaelita: "Este esfuerzo por espiritualizar la materia enlaza –a veces de modo inconfesado- con la tradición platónica y neoplatónica, que llegó a conocer una nueva época de florecimiento en el Fin de siglo". En H. Hinterhäuser. *Fin de siglo*, *op. cit.*, p. 119.

le permite trasgredir las leyes racionales, y convertirse en el impulso vital de todos los entes que vibran hacia el Uno. El protagonista espiritualiza su cuerpo y pasa de la torre al exterior, de la mano de ella y a través de un espejo. Como en los viajes al más allá ya sea de Orfeo o de Odiseo, o bien de Dante, Fanto vuelve de la cuarta dimensión a la realidad contingente, aunque esta sea sólo sombra y apariencia cuyo símbolo es el espejo. En un momento dado se desprende de la mano de ella para no caer en la tumba y seguir viviendo.

Uno de los momentos oficiales del esoterismo matemático pitagórico-platónico es el Renacimiento. Artistas y científicos conocen y dominan el orden natural a través de la matemática y la geometría, según al dictado del *Hieros Logos*: "Todo está dispuesto conforme al Número".[1184] Los humanistas como Fanto aplican el concepto de la proporción geométrica de Pitágoras, Platón y Vitruvio (I a. d. C.) como conmensurabilidad (medida común) entre el todo y las partes. El Número-Idea, orden y ritmo del Universo, *Pneuma*, adquiere también formas antropomórficas y antropocéntricas. Luca Pacioli (1445-1517) afirma que todas las medidas se derivan del cuerpo humano y en él están señaladas por el dedo del Altísimo toda suerte de proporciones y proporcionalidades respecto a sus miembros. El hombre aparece aquí de nuevo como la medida de todas las cosas, el espejo del universo; por eso, los antiguos, señala Pacioli, considerando la disposición del cuerpo humano "conformaban todas sus obras, máxime los templos sagrados, de acuerdo con la proporción de dicho cuerpo, pues en aquel encontraban las dos figuras principales sin las cuales no

[1184] M. C. Ghyka. *El Número de Oro*. Barcelona: Poseidón, 1984, vol. I, p. 20.

es posible hacer nada, es decir, la circular, la más perfecta… la otra es la figura cuadrada equilátera".[1185]

Volvemos a la teoría de las correspondencias, del Amor y de la Armonía, fundamento de la euritmia entre el Cosmos, el hombre –en cuerpo, pensamiento y alma- y la arquitectura. La Divina Proporción es la medida generalizada.[1186] El idealismo matemático se basa en la sección áurea, Pacioli la recoge de los *Elementos* de Euclides y del *Timeo*: "la división de un segmento en medio y extrema razón". Una línea *ABC* está dividida según dicha proporción cuando la relación de la parte mayor con la parte menor sea igual a la relación de toda la línea con la parte mayor. La expresión matemática de esta proposición es: *a/b=c/a* y su resultado numérico 1,6180… Las propiedades aditivas del número Φ, descubiertas por la serie de Fibonacci, han tenido enorme importancia en geometría. La sucesión del matemático 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144… se constituye a través de la propiedad aditiva de sus términos, y forma una progresión geométrica rigurosa, cuya razón entre dos términos consecutivos es constante y tiende hacia un límite que es el número Φ.

La sección áurea sirve a la construcción de los cinco poliedros regulares, el tetraedro, el cubo, el octaedro, el icosaedro y el dodecaedro, que corresponden, respectivamente, al fuego, la tierra, el aire, el agua y el Todo. Los sólidos se inscriben progresivamente uno en otro hasta alojarse todos en el dodecaedro o esfera, el símbolo del Universo.

En la segunda fuga, Fanto se encuentra atrapado en una prisión con forma de hexaedro o cubo, a imagen de los dibujos de Leonardo da Vinci en *La divina proporción* (1509):

[1185] L. Pacioli. *La divina proporción*. Madrid: Akal, 1987, p. 26.
[1186] M. C. Ghyka. *El Número de Oro*, *op. cit.*, p. 11.

> Había llegado a "ver" la estructura de la prisión, y pudo localizar el punto exacto de ella en el que estaba situada su celda. La prisión tenía la forma de un hexaedro inscrito en una esfera, y cada celda repetía la forma hexaédrica en el interior y esférica exteriormente. […] Calculó que la esfera en la que estaba encerrado el Hexaedro que le servía de celda, tenía seis metros de diámetro. El número de celdas era exactamente treinta y seis. Veía perfectamente el conjunto, como si estuviera fuera de él, a mediodía, de pie sobre la piel de la naranja, o seu maestro fra Luca Pacioli le mostrase una maqueta desmontable, en ligera madera de abedul (FAN, 74).

Primeramente, Fanto consigue ver la estructura de la cárcel donde está encerrado haciendo hincapié en la vista, el más noble de los sentidos según Pacioli. No olvidemos que una de las grandes preocupaciones del Renacimiento es la teoría matemática de la visión y su aplicación pictórica, sobre todo, con Piero della Francesca, maestro de Pacioli. En segundo lugar, su prisión es un hexaedro, circunscrito exactamente a una esfera, que está dentro de otro hexaedro, a su vez inscrito en una esfera. En el tratado del fraile de Borgo San Sepolcro encontramos: "De la construcción del cubo y su proporción con respecto a la esfera"[1187] y cómo encontrar el diámetro del último elemento en proporción al lado o a la pared del hexágono. Fanto calcula el diámetro de su celda en seis metros, reconociendo también que en el gran hexaedro flotan, en total, treinta y seis celdas. Este número es la doble-tetracto musical de los pitagóricos: (1+3+5+7)+(2+4+6+8)=36, suma de los cuatro primeros números pares y de los cuatro primeros impares, como cuadro para establecer el Ritmo del Alma del Mundo. La tetracto propiamente dicha es la sucesión y el conjunto de los cuatro primeros números: 1+2+3+4=10, o sea, la Década, el símbolo puro y

[1187] L. Pacioli. *La divina proporción*, *op. cit.*, pp. 64-65.

matemático del Universo. Pasando la Década a su mitad llegamos a la Péntada, el número de la armonía en la salud y la belleza, realizada en el cuerpo humano. La fuga del hexaedro se realiza gracias a la transmutación de Fanto en Péntada-Microcosmo, en euritmia con la Década-Macrocosmo.

Para los griegos, el *Logos* es un número-medida. El peso ideal del juicio es la justa percepción de las relaciones entre las ideas o las cosas. Fanto encuentra la perfecta razón, la justa medida en *El hombre de Vitruvio* (ca. 1490) de Leonardo da Vinci (1452-1519), imagen reconocida por Pérez-Bustamante Mourier.[1188] Las cinco extremidades de Fanto –cabeza, pies y brazos alargados- lindan con los lados del cuadrado, inscrito en una esfera, dibujado en el piso de la celda:

> Fanto Fantini della Gherardesca comprobó una vez más que su cuerpo cabía exactamente dentro del hexágono inscrito en una circunferencia que había dibujado con tiza en el piso de la celda. Su rubio pelo rizado tocaba el lado superior del hexágono, mientras sus pies se apoyaban firmemente en el lado inferior (FAN, 77).

Gracias a la metafísica de los números, aprendida de "los dibujos que maestro Leonardo había hecho para ilustrar la obra del fraile de Borgo San Sepolcro […]. Sin olvidar *El número de oro* del dacio Matila Ghika, donde esta toda la perfección del canon, célebre desde los griegos, y el *De prospectiva pingendi*" (FAN, 77), Fanto hace coincidir el diámetro de la esfera, que lo circunscribe, con el diámetro de la circunferencia-puerta del Gran Hexaedro para, al fin,

[1188] Cf. con "en tercer lugar Fanto está encerrado por un misterioso y kafkiano 'Gran Rector' en una cárcel geométrica constituida por un hexaedro inscrito en una esfera: tenemos aquí la transposición casi perfecta del dibujo de Leonardo da Vinci *Las proporciones de la figura humana* (1485-1490), basado en Vitruvio". En A. S. Pérez-Bustamante Mourier. "Poética de lo imaginario y héroe novelesco", *op. cit.*, pp. 716-717.

convertirse en puro Ritmo y Periodicidad, las únicas realidades en el mundo de la pseudo-materia:

> No podía intentar la salida hasta que en la meditación llegase a ver su cuerpo no como tal, sino como una línea sinuosa que cortaba con sus curvas una recta. La línea sinuosa nacía de una espiral en su frente, y terminaba en otra espiral en sus pies (FAN, 78).

Fanto se transmuta en una línea sinuosa, cortada por una recta,[1189] que termina en la espiral logarítmica de Descartes. Se trata del fenómeno del crecimiento de todos los seres vivos, una pulsación en progresión geométrica, de dentro hacia fuera. Sumando letras mágicas, el número Φ y la serie F, Fanto camina en el Amor de los neoplatónicos por el signo más poderoso de todos, el pentagrama. El protagonista se sueña de la misma naturaleza de los ángeles arropados por la luz divina y, a la postre, ser inmortal. En la Diversidad de su prisión terrenal, Fanto ha alcanzado la Unidad de la Esfera, reconciliando su cuerpo con su alma y con el Alma del Mundo:[1190]

> Se creyó -o se vio-, de pie súbitamente en el centro de la celda, levitando en el hexaedro, un ser alado y luminoso. Y efectivamente, lo fue durante un segundo. Y cuando "despertó", no le cupo

[1189] Cf. con la brillante interpretación hermética de Pérez-Bustamante Mourier: "En la aventura de la prisión mental Fanto descubre un instante de eternidad, y su visión evoca gráficamente el caduceo de Hermes-Mercurio, una varita alrededor de la cual se enrollan en sentido inverso dos serpientes y en cuya parte superior hay dos alas o un yelmo alado. […] El caduceo de Hermes simboliza el equilibrio cósmico a través de la integración de fuerzas contrarias que se armonizan para constituir una forma estática; reúne los cuatro elementos de la naturaleza y los integra: la vara es la tierra, las alas el aire, las serpientes son el agua y el fuego; y desde el punto de vista esotérico simboliza el eje del mundo, el árbol de la vida". En A. S. Pérez-Bustamante Mourier. "Poética de lo imaginario y héroe novelesco", *op. cit.*, pp. 716-717.

[1190] Ya en el mundo de los entes aparentes, el héroe se halla mucho más debilitado físicamente, mientras su fuerza espiritual está potenciada por la armonía con el panpsiquismo a la que su alma tiende: "Tu alma se está alimentando en exceso de tu cuerpo, pero contra eso no hay remedio" (FAN, 84).

> duda alguna de que una nueva, estrecha, sincera y perpetua amistad, se había establecido desde aquel instante entre su alma y su cuerpo.
> -¡Inmortalidad! –dijo (FAN, 79-80).

A la palingenesia de Fanto, como impulso vital de la *natura naturanda* opuesta a la *natura naturata*, hace de contrapeso la antinomia entre la duración psicológica y el tiempo científico. Henri Bergson (1859-1941), en su tesis doctoral, *Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia* (1889), enlaza la duración con el mundo psicoquímico de las conciencias observadoras perceptibles; por lo tanto, el tiempo y, por su efecto, el espacio, entendidos como continuidad geométrica, dirección y evolución creadora, dependen del impulso vital, del *Pneuma*, del Ritmo interior de los seres vivos, manifestándose de dentro hacia fuera, según la espiral. El texto fantiniano saca a colación la duración bergsoniana con la imagen del preso, encerrado en una de las treinta y seis celdas, y privado de la vida porque privado del tiempo. Una vez encarcelado, el Gran Rector de la Esfera obliga al hombre a una obsesiva reflexión cronológica hasta forzarle a olvidar que al hoy sigue un mañana. El preso, falto de la percepción temporal en su mente –la única existente, subraya Cunqueiro-, se abandona a la muerte:

> Fanto comprendió que desde el primer momento de la entrada de un prisionero en una de las treinta y seis celdas, el Poder procuraba que aquél perdiese la noción del tiempo, y se le forzaba a una reflexión constante sobre:
> -¿Qué día es hoy?
> Hasta lograr que el prisionero, obsesionado por la averiguación del día en que vivía y cuántas noches llevaba allí encerrado, olvidase que existe otro día que se llama mañana y, finalmente angustiado, procurase apartar el tiempo de su mente –la presencia del tiempo en la mente humana, que es la única realidad del tiempo. Generalmente, los

> prisioneros, privados del tiempo, se dejaban morir, sin día ni noche, ni abril ni otoño (FAN, 76).

El vitalismo de Bergson acarrea el problema del origen del tiempo y del espacio científicos y absolutos que carecen de dirección. La pregunta es: ¿habría universo sin pensamiento conciente? En la primera hipótesis, no existirían ni periodicidades naturales objetivas, los astros y las estaciones, ni mundo físico, independientes de los movimientos de crecimiento y generación de las masas. Serían materia y ritmo inertes de simetrías hexagonales sólo revitalizadas por la estructura de nuestro espíritu. La segunda hipótesis introduciría la presencia de un Ritmo-*Gamos* y un Ritmo-*Logos* trascendentes.

Para Cunqueiro, la Esfera no ha sido nunca construida y es imaginaria. Es un sueño colectivo de Dios, como impulso genético, y del hombre, como conciencia vital y de duración. Según nuestro autor el pseudo-edificio no subsistiría si los presos no se sintieran atrapados en una pseudo-materia y en un pseudo-pensamiento. Entonces, la libertad fantiniana, transformándose en un símbolo ideal de la misma naturaleza imaginaria de la construcción, lleva, por un lado, a la feliz Unidad y, por otro, al trágico conocimiento de la inexistencia de una realidad exterior a la conciencia que sueña:

> Fanto comprobaba que la Esfera era una construcción imaginaria del Gran Rector, que aquello no había sido nunca construido: una tela de araña imaginada por alguien que podía estar a mil leguas de allí, y a la que le bastaba para subsistir que los prisioneros se creyeran atrapados para siempre. Sus reflexiones sobre la Esfera habían sido correctas, y solamente transformándose en algo de la misma naturaleza imaginaria que la construcción del Gran Rector era posible la salida (FAN, 80).

Además de la intertextualidad con los autores renacentistas y con Matila Ghyka, en la concepción cunqueiriana de la Esfera y del Hexaedro como *cossa* (*sic*) *mentale* (FAN, 75), inciden las lecturas de Franz Kafka (1883-1924) y Jorge Luis Borges (1899-1986). El *Castillo*[1191] (1926) simboliza la prisión humana de la conciencia representada por el camino que lleva a él, un camino enrevesado y confuso, que, en ocasiones, parece aproximarse y, en otras, alejarse. El camino laberíntico y la imposibilidad de llegar a la meta anticipan las frustraciones y las contradicciones del señor K. en los seis días de su permanencia en el pueblo del castillo, hasta la interrupción del relato y la supuesta muerte del protagonista en el séptimo día por cansancio y descorazonamiento. Toda la acción esta construida sobre su percepción espacial y temporal; los días invernales y oscuros, el predominio de los espacios cerrados, los obstáculos y, por ende, la imposibilidad de las acciones de K. son la proyección de su conciencia, única prueba de la existencia de los entes en el mundo.

Por lo que se refiere a Borges, el argentino brinda la imagen de la Biblioteca-Universo, compuesta por un número indefinido e infinito de galerías hexagonales. Los hombres-bibliotecarios viven en esta imagen del Universo, inscrito en letras y números, sin dar nunca ni con el catálogo de los libros ni con el ejemplar que justifique los grandes misterios de la humanidad. Para Borges, "*La biblioteca es ilimitada y periódica*. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repito, sería un orden: el Orden). Mi soledad se

[1191] F. Kafka. *El Castillo*. Madrid: Cátedra, 1998.

alegra con esa elegante esperanza".[1192] Por lo demás, el escritor argentino ve en el sueño el arquetipo aún no revelado. De un único objeto divino dependen los sueños del emperador mogol Kublai Kan y de Samuel Taylor Coleridge sobre la construcción del palacio (siglo XIII) y la escritura del poema (siglo XVIII), respectivamente. De ser así, en el último de la serie de sueños estaría la clave de la realidad imaginada.[1193]

En definitiva, Fanto, como el señor K. y el hombre borgiano, está atrapado en una prisión imaginaria; con todo, él es el elegido, el héroe que participa de la naturaleza del rayo, de la luz uraniana y, por lo tanto, tiene poder de Plenitud y de Centro. De hecho, la salida del protagonista del hexaedro es "la única que se había dado y se daría en la existencia de la Esfera" (FAN, 82).

[1192] J. L. Borges. "La biblioteca de Babel". *Obras completas*. Barcelona: Emecé, 1997, vol. I, p. 471.
[1193] J. L. Borges. "El sueño de Coleridge". *Otras inquisiciones*. Buenos Aires, Emecé, 1996, pp. 25-30.

4.8. *EL AÑO DEL COMETA CON LA BATALLA DE LOS CUATRO REYES*

4.8.1. Preludios. El simbolismo del cometa y la resurrección por la Poesía

> Al final, se trata del hombre, "la hierba más débil", ese ser extraño, dirá Cunqueiro, "que resiste porque sueña" (Carlos Casares).[1194]

El bachiller Botelus compone "la disertación suya sobre los cometas, visto que se anunciaba uno para el año venidero" (FAN, 140-141). En efecto, en 1973, aparece el cometa de Kohoutek y, en 1974, Álvaro Cunqueiro publica *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*. En "Mito o realidad. Cunqueiro astrólogo-astrónomo", Luisa Blanco rastrea, agudamente, estas coincidencias y plantea la hipótesis de Kohoutek como el móvil desencadenante de la novela del *Cometa*.[1195] Estoy de acuerdo con la crítica gallega y ahora explicaré el por qué.

En la tradición supersticiosa, el cometa es oráculo de un acontecimiento extraordinario, en la mayoría de los casos funesto ya sea una catástrofe nacional, tal como el hambre y la guerra o la muerte próxima de un rey.[1196] Recordemos que un cometa anuncia la muerte de Julio César,

---

[1194] C. Casares. "El hombre, esa hierba débil que sueña". *Ínsula* XLVI: 536 (1991), p. 11.
[1195] L. Blanco Rodríguez. "Mito o realidad. Cunqueiro astrólogo-astrónomo". (Ed.) D. Kremer. *Actas do V Congreso Internacional de Estudios Galegos*. Trier: Universidade de Trier, 1999, vol. II, pp. 955-960.
[1196] J. Chevalier (dir.). *Diccionario de símbolos*, *op. cit.*, p. 331.

en el año 44 a. d. C. La presencia de este astro, en el título de la novela, presagia la muerte de Paulos y, como explica el subtítulo, la batalla de los cuatro reyes (por el dominio de la ciudad de Lucerna).[1197] El anuncio cunqueiriano de un año funesto, a raíz de la aparición de Kohoutek, que en la ficción tiene lugar en 1974, un año antes de la muerte de Franco, se podría leer como anuncio del fin del Generalísimo y, sobre todo, como metáfora de una inminente y aguerrida lucha por el poder de la nación. A través de sus creencias astrológico-alquímicas en las correspondencias entre el universo y el hombre,[1198] Cunqueiro podría representar el desorden político y el clima de incertidumbre de la población acerca del futuro de España en el final de la dictadura franquista.

Por otra parte, en *El año del cometa*, el autor proyecta también su propio destino humano. Esta novela es la última acerca del héroe; el editor José Vergés recibe el manuscrito con la siguiente nota: "Bueno, mira te mando un punto y final. Probablemente mis libros a partir de ahora sean otra cosa".[1199] A mi juicio, Álvaro Cunqueiro aprovecha la aparición del cometa Kohoutek para simbolizar, a través del lado maléfico del astro, su propia muerte. Pero, *mutatis mutandis*, un cometa es también el anunciador del nacimiento del Salvador, del Redentor de la humanidad pecadora que le otorga la esperanza de una nueva vida. Entonces, el autor, abrazando esta fe esperanzadora, substituye la figura del barquero Caronte con la de Cristo en el tránsito del alma de Paulos/Cunqueiro hacia el más allá (COM, 22; 31).

[1197] Cf. con "toda la peripecia de Paulos se simboliza en la imagen del cometa, tradicional presagio de calamidades y en Galicia concretamente de guerra que es lo que Paulos elige". En A. S. Pérez Bustamante-Mourier. *Las siete vidas…*, *op. cit.*, p. 222.
[1198] Cf. con el nacimiento de Fanto, pp. 640-644.
[1199] R. Nicolás Rodríguez (ed.). *Entrevistas…*, *op. cit.*, p. 380.

Como veremos, la biografía de Paulos está unida al elemento arquetípico del agua que representa a la Madre, sepulcro a la vez que cuna. El elemento acuático y sus metáforas nos remiten a las imágenes digestivas del descenso, de las profundidades íntimas y protectoras ligadas en el imaginario colectivo al vientre materno, al que Paulos y Cunqueiro vuelven definitivamente.

A mi juicio, cuando Álvaro Cunqueiro escribe su séptima y última novela tiene en la memoria *La tempestad* (1611) de William Shakespeare. El mago Próspero crea una ficción teatral haciendo vivir a sus enemigos espantosas aventuras en la isla donde han naufragado. De la misma manera, el personaje cunqueiriano da vida a una ficción teatral alrededor del anuncio del cometa y de sus terribles efectos sobre la ciudad de Lucerna. Ambas metanarraciones son una metáfora de la creación universal: la de Próspero dura tres horas (*La tempestad*, V-i, 189; 226) y la de Paulos siete días. En *El año del cometa* encontramos: "La ermita sería el gran refugio durante los siete días que había imaginado estar fuera de la ciudad" (COM, 168); "¡estás haciendo la Historia Universal! –le decía Mr. Grig a Paulos" (COM, 221), y "lo sabes todo desde Adán y Eva" -le decía María entusiasmada" (COM, 233).

Al final, el mago rompe el encantamiento y deshace la ficción: "Alegraos, señor,/que ya termina la fiesta. Los actores,/como ya os dije, eran espíritus y se desvanecieron/en el aire, en la levedad del aire" (*La tempestad* IV-i, 147-150). Y también Paulos destruye su efímera obra cuando la realidad y los deseos materiales toman cuerpo para borrar progresivamente sus imaginaciones hasta aniquilar al mismo soñador: "Le venían al magín a Paulos imágenes de la vida real, que borraban las posibles fantasías" (COM, 231), y "todo lo que se le acordó a Paulos

en aquel momento de destrucción fue la bolsa de cuero de venado con su dinero" (COM, 236).

Tras el asolamiento, la disipación del mundo de las apariencias, se producen el perdón y la reconciliación con la unidad perdida. Próspero otorga a sus víctimas la libertad (*La tempestad*, V-i, 24-32), y, en el epílogo, ruega a sus espectadores el consuelo de una plegaria, de la indulgencia de sus pecados (*La tempestad*, Epílogo, 15-20). En el *Cometa*, el mismo hijo de Dios concede a Paulos, pecador, la liberación y el perdón. Las creaciones se han disuelto sin dejar ni humo ni estela, y el hombre, hecho de la misma materia de sus sueños, desaparece con ellos: "Nuestra pequeña/vida cierra su círculo como un sueño" (*La tempestad*, IV-i, 157-158). La principal causa de la muerte de Paulos es el haber dejado de soñar y el haberse convertido, entonces, en un joven provinciano, rico y ocioso (COM, 237). Pero, aunque la obra sea ilusoria y se destruya, lo que permanece es la salvación por la Poesía. Dice Cunqueiro a propósito de *La tempestad*:

> E o final da derradeira peza shakesperiana, é o final xusto: nunha illa perdida, pola gracia dun mago, os viventes saúdan un mediodía de ouro. A salvación polo amor. É decir, pola poesía. Próspero sabe que é a única resposta válida.[1200]

La elección shakesperiana de la isla no es casual, y también en la última novela cunqueiriana el mensaje de salvación de Paulos procede de una isla. En el primer prólogo, cuando el cadáver de Paulos, llevado por los camilleros, llega a la ciudad, esta se transforma en una isla: "Sí, era una isla. Se hizo de noche, y la luz del faro lamió las aguas. Del velero anclado en la bahía llegaba un hombre, caminando sobre las olas" (COM, 22). En el segundo prólogo, el hijo de la tabernera -metáfora del

[1200] Á. Cunqueiro. "As mil caras de Shakespeare", *op. cit.*, p. 126.

Hijo- recibe desde una isla el encargo de entregar el mensaje de resurrección: "Puede decir que, yendo por el mar, les amaneció una isla a estribor, y desde una pequeña playa blanca, un hombre les hizo señas" (COM, 30).

La insularidad es metáfora del "complejo de Jonás":[1201] el profeta bíblico engullido por un pez, en el que permanece tres días y tres noches, hasta que el animal acuático le devuelve a la vida escupiéndolo en una playa (Jon, 2, 1-11). La isla remite a la simbología del agua y del centro. Es un mundo reducido, una imagen del cosmos completa y perfecta, porque presenta un valor sacro concentrado y primordial.[1202] Los personajes de ambas obras, tras asumir sobre sí mismos la culpa y la caída, equivalentes a la muerte, resurgen, como Jonás, en el espíritu, y pueden saludar un mediodía de oro en las fértiles islas de los Bienaventurados, las *Fortunatae Insulae* (COM, 108), donde demoran las almas de los héroes según Hesíodo: "Allí viven ellos, con el corazón libre de cuidados, en las islas de los Afortunados, en los bordes del voraginoso Océano, felices héroes a quienes la fecunda tierra da tres veces al año dulce y floreciente fruto" (*Los trabajos y los días*, 57-58).

Shakespeare y Cunqueiro emplean la reflexión sobre el propio arte de dramaturgo y de escritor como metáfora poética del ciclo de caída y resurrección. *La tempestad* lo representa a través del misterio escénico, que se renueva de noche en noche sobre el tablado. El drama shakesperiano muestra una perfecta coincidencia entre la duración de la fábula (tres horas) y el tiempo de su representación (tres horas).

En *El año del cometa*, el ciclo vital de Paulos se regenera continuamente repitiendo, hasta el infinito, el

---

[1201] G. Durand. *Las estructuras antropológicas…*, *op. cit.*, p. 248.
[1202] J. Chevalier (dir.). *Diccionario de símbolos*, *op. cit.*, p. 596.

viaje catártico del retorno a Ítaca, porque su principio es su final y su final es su principio. Cuando llegamos a la última página de la novela, el autor nos fuerza a volver al comienzo para reanudar la lectura de los acontecimientos sucesivos a la muerte de Paulos, narrados en dos pórticos que ejercen la función de prólogos-epílogos.[1203] Aquí, la resurrección del protagonista se presagia desde las tablas, donde Jesús tira de la sábana descubriendo al cadáver. Cada vez que Cristo repite la acción, el féretro tiene un rostro diferente y también sus vestidos lo son. La narración siembra la duda de si este hombre está durmiendo o si está realmente muerto. El público pide una explicación y el Ungido afirma que los distintos rostros/identidades del muerto dependen de cómo él se haya soñado a sí mismo y de cómo su amada le haya deseado (COM, 23-24).[1204] Y, finalmente, sentencia: "Si pudiese reunir, en un repente, todos los sueños suyos, este hombre resucitaría. Quizás éste sea el gran secreto de la vida futura y eterna" (COM, 24). Todos los sueños de Paulos están, textualmente, reunidos en los apartados del libro ("La ciudad y los viajes", "Anuncio del cometa", "Los reyes en presencia", "Audiencia de Julio César. Final"), y, si volvemos a leerlos, otorgamos a Paulos una nueva vida. Alberto Moreiras lo confirma cuando dice: "Paulos resucita na escrita que reúne todos os seus soños (ou no leitor que a fai posíbel)".[1205] El lector posee la clave para despertar al protagonista y para verle en la plenitud de sus deseos

[1203] La explicación cunqueiriana de esta anomalía textual es que "el autor había escrito un prólogo para esta novela. Después, escribió otro. Como no ha logrado saber cuál de los dos es el más apropiado, publica ambos" (COM, 9).
[1204] "Supongamos, señoras, señores, que este hombre pasó por los sueños de una mujer, y él mismo soñando. Una mujer que no sabe que este hombre está muerto, se preguntaba por dónde andará. Lo que veis, son las respuestas que la enamorada da a sus preguntas y el hombre a sus sueños" (COM, 23-24).
[1205] A. Moreiras. "A teoría do texto en *El año do cometa*". *A Nosa Terra* Extra 2 (1984), p. 16.

viajando por reinos remotos y metaliterarios, mientras María le está esperando, ansiosa de escuchar todos los detalles de sus fascinantes y poéticas historias.

El segundo prólogo vuelve a insistir en la imagen de un cortocircuito de la ficción, que custodia el secreto del renacimiento del autor y del personaje. La comunicación lingüística es la siguiente: hombre con sombrero verde y don Gaiferos e hijo de la tabernera -> Resurrección, declamada en la ópera parisina -> bebedor del rincón/copista y princesa de París. Nuevamente, la resurrección viaja por los senderos de la Poesía y de la metaliteratura. Según María Ángeles Müller López, la chistera verde es el "símbolo de su destino poético"[1206] y, a mi manera de ver, el hombre con sombrero es una representación metaléptica de Álvaro Cunqueiro. El hombre con sombrero verde, en cambio de su sombrero para la boda del hijo de la tabernera, *alias* el Hijo de los Evangelios, encarga a este último entregar un recado a París diciendo que se lo ha dado don Gaiferos de *Don Quijote* (*Q,* II-xxvi, 751). El mensaje "señora, aquel que ama, vive y volverá" (COM, 31), junto al refrán en italiano *vive e ritornerá! Ritornerá, signora!* (COM, 32) forman parte de un guión que el actor tendrá que recitar en la ópera parisina y, por lo tanto, recae, como sus emisores, en la ficción. Por último, el primer receptor es el bebedor del rincón; este saca papel y lápiz y se pone a escribir la prosa dictada por el forastero. La segunda receptora es la princesa y, en realidad, "es una anciana, pero como sus amores son de ópera, aparece moza" (COM, 31).

La labor del copista pone el broche a la diégesis y la hace recaer sobre sí misma en un círculo cerrado. Este *onfalos* metapoético es el núcleo estructural de la obra

[1206] M. Á. Müller López. *Parodia de la literatura taumatúrgica en Álvaro Cunqueiro…*, *op. cit.*, p. 157.

repitiéndose en la ya descrita estructura del relato, en la narración cunqueiriana y en las metanarraciones del carácter principal. La circularidad se construye a imagen de la isla de los Bienaventurados o del regazo maternal, donde autor y personaje se sienten seguros y protegidos contra las amenazas de *Cronos*, porque la ficción le permite resurgir cada vez que un lector lea sus respectivas creaciones y, entonces, rejuvenecer como la princesa en el teatro operístico parisino.[1207]

Por último, a la luz lo dicho hasta ahora, vale concluir que el mensaje profético de *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*, que trasciende el tiempo de manera que contiene un impulso vertical y un movimiento circular de eterno retorno, halla un paralelismo en la estructura del texto sagrado de la Biblia.[1208] Como veremos, el *Logos* del Génesis y del evangelista San Juan, esto es, la palabra-agente creador y sustancia del elemento, es el vector que cruza la séptima novela cunqueiriana, que reitera el esqueleto bíblico desde el Génesis hasta el Apocalipsis. A la Creación del Viejo Testamento (Gén, 1, 1-31) se solapa el principio del mundo de Paulos, forjado a raíz de sus deseos e imaginaciones, mientras que el Fin del mundo del Nuevo Testamento (Ap, 1, 1-8) va a coincidir con la destrucción de la obra de arte del protagonista, o sea, con el aniquilamiento de Paulos y de su visión onírica proyectada sobre la realidad. Es más, como arriba comentaba, la presencia en el texto cunqueiriano del Ungido revela una influencia de mayor calado de la Biblia. La representación bíblica de un orden de los acontecimientos históricos, donde el Viejo Testamento se revela en el

---

[1207] Cf. con el comentario de Alberto Moreiras: "Para Platón a escrita era farmaco da memória. A conversión do fármaco en perfume en *EADC* aponta a unha transmutación máis ampla da función da escita: terapéutica, no só da memória, senón tamén do terror pola anticipación da morte no presente ermo". A. Moreiras, "A teoría do texto en *El año do cometa*", *op. cit.*, p. 17.

[1208] Véase N. Frye. *El gran código*, *op. cit.*

Nuevo, cuyo signo más poderoso es la salvación de la mano de Cristo,[1209] se repite también en *El año del cometa*. Los capítulos centrales realizan lo que se había anunciado en los prefacios: el protagonista vive y muere, pero, sobre todo, al renacer se convierte en el portador de la esperanza de un mundo de paz, de justicia y de verdad.

4.8.2. La ensoñación cunqueiriana del agua: Ofelia, Melusina y el barquero Caronte/Jesús

> ¡Naturalmente! ¡La felicidad que produce el enjabonarse! El dibujante de letras de oro de la funeraria puede ir a inspirarse a casa de la Calabresa (COM, 92).

El año del cometa se forja sobre la ensoñación del agua. Álvaro Cunqueiro conoce a Gaston Bachelard, citado en el artículo "Imaginación y creación",[1210] y es muy probable que haya leído *El agua y los sueños*, en la versión francesa de 1942.

En muchas mitologías, el nacimiento está como instaurado en el elemento acuático, mientras que el elemento primordial telúrico, de la Gran Madre Gea, resulta posterior. El agua es la materia prima nutritiva y en el inconsciente está ligada a la bebida dichosa de la leche materna. Todo líquido es agua y toda agua es leche, o sea, un alimento completo, rebosante para el niño de recuerdos felices, apaciguadores y satisfactorios.[1211] En *El año del cometa*, el agua se halla en el origen de la ciudad de Lucerna/Lugo. Los cronistas y eruditos debaten si fue primero la ciudad o el puente romano, o si los primeros

---

[1209] N. Frye. *El gran código*, *op. cit.*, pp. 103-127.
[1210] Á. Cunqueiro. "Imaginación y creación", *op. cit.*, p. 195.
[1211] G. Bachelard. *El agua y los sueños*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1978, pp. 178-180.

pobladores fueron atraídos por la fuente y sus aguas salutíferas, porque "la fuente da todo el año la misma cantidad de agua, y a la misma temperatura, un agua delgada con un leve sabor, un algo que otras aguas no tienen, que no es propio de las aguas, y cuya definición ha agotado la imaginación de los poetas" (COM, 37-38). También, hay quien discute la aparición cabe la fuente de San Juan el Bautista (COM, 39), el mismo que hace renacer a Cristo en el río Jordán (Mt, 3, 13-17).[1212] Cualesquiera que sean las opiniones sobre la historia lucense[1213] –nótese el guiño

[1212] El bautismo de Jesús es mencionado también por San Marcos, San Lucas y San Juan.

[1213] Según Ana Sofía Bustamante-Mourier, "aunque las coordenadas espaciotemporales son nebulosas, la ciudad del *Cometa* parece una transposición que sincretiza la quintaesencia de Galicia desde sus orígenes hasta el siglo XX, como la "quinta provincia" gallega de Torrente Ballester en *La saga/fuga de J.B.* El nombre *secreto* de la ciudad de Paulos es *Lucerna* (cf. pp. 180, 194), ya presente en el *Orestes* y que aquí muestra rasgos de la romana Lugo y de la episcopal Mondoñedo, las dos ciudades de la mocedad del autor". En A. S. Pérez Bustamante-Mourier. "*El año del cometa*: cuando la dama del lago vino por Merlín". *Ínsula* XLVI: 536 (1991), p. 17. En efecto, he encontrado numerosas similitudes entre Lucerna y la ciudad donde Álvaro Cunqueiro estudió bachillerato. En primer lugar, la fundación de la ciudad "en una colina, que por la parte sur descendía suavemente hacia el río" (COM, 37). En el artículo "Lugo en el recuerdo", el autor escribe que, en el 24 a. d. C., "el legionario, el pesado soldado, había medido aquí la tierra a eso que se llama la dulzura virgiliana: había medido una colina sobre el Miño […]". En Á. Cunqueiro. *El pasajero en Galicia*. Barcelona: Tusquets, 1989, p. 252. Además, Cunqueiro cita el puente sobre el Miño, construido para unir *Lucus Augusti* (Lugo) de *Bracara Augusta* (Braga) y también menciona la fuente de la plaza. Siempre en el artículo "Lugo en el recuerdo", el autore escribe: "y al final, la plaza con la fuente". Ibíd., p. 253. Por lo demás, Cunqueiro nos recuerda que "la ciudad celebra cada quince de marzo el paso por el puente de Julio César" (COM, 40). En este caso se trata de un anacronismo. La expedición de Julio César, que llega hasta *Brigantium*, es del 61-60 a. d. C.; mientras la fundación de Lugo pertenece a la segunda fase de conquista de la *Gallaecia*, la llamada artur-cántabra. Véase R. Villares. *Breve historia de Galicia*. Madrid: Alianza, 2004, p. 69. Más adelante, Cunqueiro vuelve sobre el origen romano de Lucerna subrayando que esta todavía mantiene la *lex* civil de los gentiles: "¡Ah, Cicerón! 'La República descansa en la concordia y en los augurios'" (COM, 111) y también "los augurios eran inatacables, porque estaban en la Constitución, principios fundamentales" (COM, 133). De nuevo, en el artículo "Lugo en el recuerdo" hallamos que "en el foro lucense se comulgó en la patética de los augurios y se cumplió la ley senatorial: augurios y senado, dijo Cicerón, hacen la república romana…". En Á. Cunqueiro. *El pasajero en Galicia*, *op. cit.*, p. 252. Por último, la aparición del Bautista cabe la fuente (COM, 38-40) y la conmemoración del paso de San Goar Alpino (COM, 41) evocan la penetración del Cristianismo en Galicia (siglo III). Véase R.

cunqueiriano al realismo histórico- el mito de Lucerna se fundamenta sobre el elemento acuático, la ultra-leche, madre de las madres.

En otros fragmentos, Cunqueiro nos demuestra conocer perfectamente el simbolismo maternal del agua y de su alimento arquetípico, aquí sustituido por el pan. Según Gaston Bachelard, "de los cuatro elementos, sólo el agua puede acunar. Es el elemento acunador. Es un rasgo más de su carácter femenino: acuna como una madre".[1214] En la Biblia, el pan es metáfora del sustento del cuerpo y del alma. En el Antiguo Testamento, los israelitas pasan cuarenta años en el desierto y Jhavé les sacia con maná (Éx, 16, 1-36). En el Nuevo Testamento, este maná proveniente del cielo es Jesús Cristo. Quién coma de él recibirá la salvación: "Yo soy el pan que da la vida; el que viene a mí no pasará hambre" (Jn, 6, 35). En *El año del cometa*, Paulos "se dejó calar por la lluvia, y por primera vez recordó cómo su madre lo bañaba, canturreando. La voz venía con la lluvia, de la tierra mojada, de las raíces de los árboles, del viejo nogal. […] Del comedor venía un olor a pan que acababa de llegar del horno" (COM, 63-64). "Me dijo que si me quedara en aquella provincia, que tan pronto como ella pariera comenzaría a salir agua abundante por los tres caños, y que así acontecía siempre que en las cercanías de la fuente nacía un niño. […] Llegaron a la vez el niño y las aguas" (COM, 76).

En la imaginación material, el agua es también el cosmos de la muerte, porque participa de la amargura heracliteana del todo fluye. El hombre no puede bañarse dos veces en la misma agua, como no puede vivir dos veces el

---

Villares. *Breve historia de Galicia*, *op. cit.*, p. 69. Mientras los veinte años de dominación sueva, hasta pasar *Gallaecia* al Reino Visigodo (siglo V), se recuerdan de la siguiente manera: "En la Alta Edad Media, por un *nipote* carolingio jorobado, el cual llegó a dominar las provincias que van desde el Océano hasta los ostrogodos" (COM, 42). Ibíd., p. 73.

[1214] G. Bachelard. *El agua y los sueños*, *op. cit.*, p. 199.

mismo día. La ensoñación poética más poderosa del sincretismo entre el agua, la muerte y la mujer es naturalmente el complejo de Ofelia, que forma parte también del isotopismo acuático cunqueiriano. Veamos a Ofelia en su río:

> Allí donde en el río crece un sauce recostado
> que refleja hojas blancas en el agua cristalina.
> Allí, mientras tejía fantástica guirnaldas
> de ranúnculos, ortigas, margaritas y esas flores [alargadas
> que los pastores procaces llaman con nombres soeces
> pero en boca de nuestras doncellas
> no son sino "dedos de difunto". Allí, cuando trepaba para colgar en el árbol su corona silvestre,
> rompió una rama pérfida, y cayó ella, y sus trofeos
> floridos en aquel arroyo de lágrimas. Extendidos
> sus ropajes en el agua, salía a flote cual sirena,
> y cantaba estrofas de antiguas canciones,
> inconsciente del peligro, o como hija del agua,
> acostumbrada a vivir en el propio elemento.
> No pasó mucho tiempo, sin embargo,
> sin que el peso de sus vestidos, empapados de agua,
> arrebatara de sus cánticos a la infeliz,
> arrastrándola al cieno de la muerte (*Hamlet*, V-vii, 169-185).

El autor gallego atribuye a la amante de Paulos los rasgos de Ofelia, según la descripción shakesperiana de la ninfa y del retrato *Ofelia* (1852) del pintor prerrafaelita John Everett Millais. Ofelia y María están transportando flores. Mientras la criatura shakesperiana cae al río con ellas, en el caso de María, las camelias, caídas en el pilón, empujan el agua que viene a dar en el rostro del cadáver de la niña tendido cabe la fuente. Dice Cunqueiro: "En la plaza, junto a la fuente, estaba el cadáver de María. Había sido sorprendida con un brazado de camelias en los brazos, que habían caído en el pilón, y de vez en cuando el agua arrimaba una de las camelias al borde, y la echaba fuera, de modo que con un puñado de agua venía a dar

en el rostro de la niña" (COM, 236). Según Gaston Bachelard, el detalle creador del complejo de Ofelia es la cabellera flotante. Esta lleva a pensar en el movimiento de las olas, su mecer acuna y disuelve definitivamente el cuerpo en las ondas.[1215] La sinécdoque de la cabellera de Ofelia, extendida sobre el agua, se reproduce en otra imagen surrealista. María desata sus trenzas en una ondulada cabellera rubia, que se expande sobre el agua que la muchacha tiene en el cuenco de sus manos: "María deshacía las doradas trenzas, dejaba que la ondulada cabellera rubia le cayese por la espalda. Ponía el cuenco de sus manos bajo el chorro de todas las fuentes" (COM, 65). Ofelia es una náyade, nace del agua dulce donde está acostumbrada a vivir. Del mismo modo, María forma parte del elemento acuático que es su patria y, metafóricamente, Paulos apaga su sed solo bebiendo de la misma agua donde se ha bañado la amada. En este último ejemplo, la imagen de Ofelia/María arrastra consigo al protagonista destinado también al hechizo mortífero del agua: "En Irlanda, en las pequeñas lagunas que se forman en las fuentes, al pie de las colinas, después de beber dejaba aquietarse el agua, se me aparecía María sonriendo, como formando parte del agua misma que yo necesitaba para apagar mi sed" (COM, 102).

En la sección "Anuncio del cometa", Álvaro Cunqueiro hace coincidir la ambivalencia del astro con la dualidad de Selene y, sobre todo, con el isomorfismo sepulcro-cuna del agua. La llegada del cometa, cuya naturaleza basándonos en la disertación del bachiller Botelus es acuática (FAN, 138),[1216] queda anunciada por una tormenta: "Un día de agosto, a la tres de la tarde, comenzó a llover, y las gotas de agua, no bien llegaban al suelo, rebotaban como pelota y volvían al aire, a la altura de los tejados, donde

[1215] G. Bachelard. *El agua y los sueños*, *op. cit.*, p. 130.
[1216] "El jamón de Jabugo es imprescindible para las especulaciones acerca de la densidad acuática de los cometas…" (FAN, 138).

formaban transparentes nubes carmesíes. Los cónsules llamaron a los astrólogos. Comenzaba, verdaderamente, el año del cometa" (COM, 97). Las tres señales participan del elemento acuático, y el astrólogo Paulos decide exponerla una tarde de luna llena: "-¡Favorable Selene! –exclamó el astrólogo Pánfilo Ateniense" (COM, 118). El simbolismo lunar depende de sus fases cíclicas; como las estaciones anuales o las edades de los hombres, no tienen fin por haber siempre un renacimiento: no hay muerte, sólo modificación.[1217]

La primera señal concierne a los temibles visitantes de la tarde, hombres sin sombra, enloquecedores de todos los que se cruzan en su camino. La descripción podría ser la versión cunqueiriana de la Santa Compaña. Paulos se encuentra con el alma resucitada de la Dama del Lago, cuyo cuerpo se deshace en un puñado de agua cuando el protagonista le pregunta el por qué de su resurrección (COM, 126-127). En palabras de Ana Sofía Bustamante-Mourier, "el lago simboliza también las aguas primordiales y maternas, y la madre, a nivel simbólico, es benéfica, creadora y maléfica, destructora, como la imaginación de Paulos. En fin, este primer 'signo' del año del cometa se puede interpretar como presagio de autodestrucción debida a las fuerzas más oscuras y primordiales del inconsciente, un inconsciente dividido que el héroe intuye como un peligro mortal".[1218] El agua trae consigo la muerte y, por lo tanto, la destrucción de Paulos y de sus sueños pero, a mi juicio, su ambivalencia nos permite pensar en ella como un retorno al hogar maternal y como la esperanza de un renacimiento. De hecho, la segunda señal es "¡el río [que] vuelve a la fuente natal desde su desembocadura!" (COM, 131). El agua del río en lugar de correr hacia el inmenso mar -una de las

[1217] L. Deneb. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001, p. 31.
[1218] A. S. Pérez Bustamante-Mourier. *Las siete vidas…*, *op. cit.*, p. 225.

imágenes más poderosas de la muerte-, en un viaje sin regreso, invierte su curso y su sentido remontando al manantial, a la fuente materna, símbolo de una nueva Edad de Oro.

Ana Sofía Bustamante-Mourier[1219] acierta al señalar la sombra del siguiente pasaje del *De Bello Gallico* (50 o 40 a. d. C.) de Julio César en la involución del río: *Flumen est Arar, quod per fines Haeduocrum et Sequanorum in Rhodanum influit incredibili lenitate, ita ut oculis in utram partem fluat iudicari non possit* (*Guerra de las Galias*, I-xii, 1).[1220] Cunqueiro nos lo confirma un poco más adelante con la transcripción literal del inicio del mismo fragmento del *De Bello Gallico*: "-¡Orillas del Ródano" –dijo-. *Flumen est Arar*!" (COM, 218).

En la tercera y última señal, el autor hace una translación discursiva de los mitos de la virgen y del unicornio y de Melusina, habitante de las aguas. En la leyenda medieval descrita por Bertrand d'Astorg en *Le mythe de la Dame à la Licorne* y en los tapices homónimos de Cluny, que Cunqueiro cita cuando dice "la lámina era una reproducción de una miniatura medieval" (COM, 136), se narra cómo los cazadores consiguen matar a la bestia feroz. En el corazón del bosque se halla una doncella, pura y hermosa, y el unicornio, deslumbrado por el resplandor de su virginidad, se aproxima a ella lentamente y, mientras esta lo acaricia, el animal deposita su testuz en el regazo de la niña y, como enajenado, olvidado de todo, muere por la flecha de los cazadores. En la leyenda del hada Melusina, narrada por Juan de Arras en *La Noble Historia de Lusignan* (siglo XIV), el hada madre Presina sentencia a su

[1219] *Vid.* A. S. Pérez Bustamante-Mourier. *Las siete vidas…*, *op. cit.*, p. p. 225, [en nota].
[1220] La traducción es la siguiente: "Por tierras de los heduos y de los secuanos pasa el río Saona, que desemboca en el Ródano con tan asombrosa lentitud que, a simple vista, no puede asegurarse hacia qué parte corre".

hija Melusina a metamorfosearse, la noche del sábado al domingo, en un monstruo mitad mujer y mitad serpiente y a permanecer durante las veinticuatro horas en el agua. Además, su marido nunca deberá enterarse de su naturaleza feérica. El hada se casa con Raimondín, rey de los bretones, convirtiéndose en la Mère Lusine, la Mater Lucinia, la madre de la estirpe de los Lusignan. Cuando Raimondín descubre a su esposa bañando su cola de serpiente en una cuba de madera, Melusina lanza su célebre grito de desesperación, que repetirá tras la muerte de su esposo y de cada hijo porque su castigo consiste en soportar la penitencia de la inmortalidad.[1221]

En *El año del cometa*, ante los cónsules, en sesión plenaria, Paulos relata haber asistido al encuentro nocturno entre el unicornio y una niña de la ciudad, Melusina, que resulta ser la sobrina de su ama de llave. El acercamiento entre la virgen y el cérvido es narrado "según los textos" (COM, 140)[1222] y "según los tratados" (COM, 146),[1223] y, una vez en casa, Paulos reproduce la escena relatada con él como unicornio y con la niña Melusina. Paulos la convence de la aparición del fantástico animal y, cuando ella empieza a recordar, el protagonista se

[1221] Cf. con la introducción de Carlos Alvar a J. D'Arras. *Melusina o la noble historia de Lusignan*. Madrid: Siruela, 1982, pp. ix-xviii.

[1222] "Según los textos, el unicornio se detiene cuando en el claro de un bosque halla sentada una virgen. Entonces, manso, acude a posar la cabeza en su regazo, y duerme. Sólo en ese momento duerme. Lleva acaso décadas sin dormir, vigilante vagabundo. Una vez adormecido en el regazo de la virgen, ésta se duerme también, por efecto del aroma del ciervo. Los antiguos explicaron el que la virgen se durmiese, para evitarle contemplar cómo el cazador al acecho daba muerte al unicornio, y se apoderaba inmediatamente de su precioso unicornio (COM, 140-141).

[1223] "Según los tratados, debería hacer tres reverencias antes de tocar con el hocico la falda de la niña. ¡Las hizo! Y apoyando la cabeza en el regazo, cerró los ojos, y se durmió la virgen cruzó los brazos sobre el cuello del cérvido, y se durmió a su vez. Como es sabido, ambos tienen el mismo sueño, con la diferencia de que la virgen se ve en él en figura de ciervo, y el unicornio se ve en figura humana. Se encuentran bebiendo a un tiempo en el remanso de un río, y las imágenes de ambos, reflejadas en el agua gracias a la luz propicia del menguante, se unen en una sola" (COM, 146).

encasqueta la cabeza de un ciervo, a la que anteriormente había desprendido los dos cuernos para hacer un frontal unicorne y, apoyando su cabeza sobre el vientre de la niña, se duerme al calor de sus caricias. Melusina y Paulos tienen el mismo sueño:

> Paulos escuchó a su vez la música aquella de cornetas y tambores, trompas de caza, vio en la roca la mujer de oro, le llegó la suave brisa de su abanico, y se durmió. Soñó que Melusina iba por un camino orillamar, y que él la seguía. La seguía el unicornio, no Paulos, pero el unicornio era Paulos. Melusina tiraba al aire limones amarillos y peces verdes que recogía de la espuma de las olas. […] Melusina se volvía de vez en cuando y le acariciaba el cuerno, se lo adornaba con hilos de colores. Melusina corría desnuda por el prado, y Paulos detrás, brincando, también desnudo. […] Melusina se detuvo debajo del manzano, cogió la manzana más hermosa, verde, rosa y se la ofreció a Paulos. Era tanta la inocencia del mundo en aquel instante, que haciendo sol, volando pájaros cantores, deslizándose por el aire peces y delfines, niños jugando en los manzanos saltando de rama en rama, comenzó a nevar y se encendieron hogueras en el agua misma de las fuentes.
> -¡No la toques! Era una voz antigua y paternal (COM, 153-154).

En esta visión onírica, Cunqueiro recrea el tópico del *locus amoenus*:[1224] Paulos y Melusina se hallan en el Paraíso, en el linde entre el elemento terrestre y el acuático. Hay pájaros cantores, peces y delfines volantes, niños en los árboles, hogueras en las fuentes y nieve cayendo del cielo. En el centro, están el árbol de la sabiduría y Paulos y Melusina, desnudos como Adán y Eva. La mujer de oro, sombra del cuerpo sin mancha, ofrece al primer hombre la manzana de la seducción, pero la intervención del Padre prohíbe el trato sexual entre la ninfa acuática y la bestia.

[1224] Cf. pp. 209-210.

En la doctrina alquímica, la Madre Lusina es el *Aquaster*, el aspecto acuático psíquico y mercurial del *Ilyaster* que es la *materia prima*, de la que hay que separar el principio activo del principio pasivo, el alma del cuerpo. Los alquimistas proceden a esta separación para luego transformar el mercurio en oro, reunificando lo consciente y lo inconsciente bajo la figura del *filius sapientiae o philosophorum*, de Hermes consumido, del Salvador.[1225] La metamorfosis de Paulos en unicornio,[1226] tradicionalmente identificado con Cristo, hace pensar en la transmutación del protagonista en el Hombre consumido y resucitado. Destaca la coincidencia de su muerte a manos de otros: el unicornio ultimado por los cazadores; Cristo es crucificado, y nuestro protagonista es matado a tiros por unos milicianos.

Paulos, poeta y alquimista, se sueña con Melusina, descendiente de aquella ballena en cuyo vientre el profeta Jonás contempló los grandes misterios; por eso, ella custodia los mismos secretos del inconsciente humano. La imagen de Paulos con la poderosa Melusina podría ser metáfora de la *opus alchymicum* y de la *retorta distillatio* de donde nace el hijo microcósmico, hermafrodito. De hecho, la pareja cunqueiriana representa a Adán y Eva antes del pecado, o sea, antes de la distinción de los sexos. La niña queda inmaculada, la escena onírica está llena de luz, rodeada del fuego purificador y, por lo tanto, el paraíso se ha conservado, y el protagonista se ha soñado por un momento en la Edad de Oro.

[1225] G. Durand. *Las estructuras antropológicas…*, *op. cit.*, pp. 234-235.

[1226] Cunqueiro reitera en numerosas ocasiones la metamorfosis de Paulos en unicornio. Otros ejemplos son "¡Paulos como unicornio!" (COM, 155); "Fuera de lo imaginado, soñado, fabulado, en un momento dado se había producido una misteriosa realidad, su transformación en unicornio" (COM, 158), y "'como unicornio verdadero'-, había tenido una experiencia que solamente a él afectaba, el sueño con Melusina desnuda, ofreciendo la manzana, el impulso sexual detenido por la voz paterna… Sí, paterna" (COM, 158).

La boda química se repite cuando Paulos, ya vuelto a condición humana, recoge del vestido de Melusina la baba del unicornio, o sea, unas escamas de oro, el *aurum non vulgi* de la copela del alquimista, que tiene un suave perfume a "lecha agria, como de mamoncete que se babó después del biberón, un perfume adormecedor" (COM, 155). El oro, símbolo de la eternidad, del centro, es comparado al alimento primordial y, de resultas, al regreso al regazo materno y, de nuevo, al "feliz hogar" (COM, 140) del vientre melusínico, el alma cósmica.

En el intento de reconstruir el andrógino básico de Adán y Eva, Álvaro Cunqueiro crea un evidente paralelismo entre, por un lado, Paulos, el Unicornio y Jesús y, por otro, María, Melusina y María Inmaculada. El nombre de la amante de Paulos exhibe la intertextualidad con la madre de Jesús. La identificación entre María y el hada acuática se explicita con el parecido que ella tiene con la virgen pintada en la miniatura medieval: "Paulos, cuando preparaba la lámina para la demostración ante los cónsules, le encontró a la virgen un parecido con María" (COM, 136); y con la asimilación del grito de la Madre Lusina-serpiente asexuada en "el lamento desesperado de María" (COM, 237), tras la muerte de su amado. Con estos ejemplos, Cunqueiro insiste en la virginidad de la amante de Paulos y en la casta unión de la pareja. A mi juicio, el autor vuelve a señalar al personaje como el Ungido, como el Mediador, que también participa de los dos sexos y se ha elevado sobre la muerte venciendo a *Cronos*.

Por último, antes de cerrar este apartado, es preciso recordar la dualidad semántica del agua sobre la cual navega el escepticismo cunqueiriano. La escena entre la virgen y el unicornio se cierra con las aguas profundas, cuya única ensoñación posible es la disolución definitiva del alma en estas aguas negras. El basurero de la ciudad

toca a la puerta de Paulos, y este le entrega la testuz del ciervo (transformada en una cabeza monocorne) para ser quemada. La quema podría representar su propia muerte corporal, mientras el ojo de cristal, caído en el segundo escalón del patio, podría ser metáfora de su alma. Por ese ojo de cristal Paulos ha visto la luz, pero, ahora, el mismo ojo lo mira irónicamente para luego apagarse. Paulos lo empuja, con el pie, en la alcantarilla y espera a que diga algo, pero ni oye el golpe contra el fondo del sumidero porque "de las pasadas lluvias habría quedado una cama de lodo" (COM, 161). Paulos arroja la duda sobre su sueño siendo el resultado de una ficción artística. Su alma vuelve al seno del agua maternal, sin embargo, el cieno es un agua pesada, espesa, sombría y fúnebre.[1227]

En *El año del cometa*, la inversión semántica y antifrástica del agua absorbe también los mitos del Aqueronte y de su barquero ctónico-funerario.[1228] En la mitología griega, Caronte pasa las almas de los muertos al otro lado del río infernal, pero, en el caso de Paulos, el gobernador de la barca es el hijo de Dios. En la primera introducción, Jesús, procedente de un velero, es el encargado de transportar el cadáver de Paulos en una transición tranquilizadora más allá de la mar (COM, 22-23). En el segundo preámbulo, el hijo de la tabernera anuncia la resurrección del protagonista mientras se encuentra en una lancha: "Entregar un pañuelo bordado y decir: 'Señora,

[1227] Cf. con lo dicho por Gaston Bachelard a propósito de la ensoñación hídrica de Edgar Allan Poe. G. Bachelard. *El agua y los sueños*, *op. cit.*, pp. 74-110.

[1228] En *El año del cometa* no cabe duda de que la figura del barquero remite a las significaciones de la muerte y de Caronte; no obstante, como curiosidad, me parece importante recordar que en la tradición del romancero al barquero se le atribuyen otros rasgos, como el de enamorado, intermediario de amor –en la lírica tradición española descuellan las barqueras-, o el de pendenciero. Para un ejemplo del barquero que hace de Celestino entre dos enamorados separados por un río, véase R. Sanmartín Bastida. "'Páseme, por Dios, Barquero': variaciones e interpretaciones de un texto poético". *Salina* 20 (2006), pp. 75-80.

aquel que ama, vive y volverá'. Y como pago del servicio que iba a hacerle tu hijo, por dos gaviotas le mandó el sombrero a la barca" (COM, 31). Cristo y la circularidad del relato hacen que el barco con el alma de Paulos/Cunqueiro, en lugar de navegar hacia el Averno, viaje, meciéndose confiadamente, hacia su gran madre que es Lucerna/Galicia donde hay un agua fresca y cristalina manando de su fuente. En palabras del autor, todos los poetas han soñado con esta agua de sabor tan ligero y único de poderse interpretar como la Fuente de Juventud.

4.8.3. Cunqueiro entre Decadentismo y Neovanguardias. La reflexión sobre el papel del artista en la sociedad y la liberación por medio de la Poesía y del Amor

> Por vez primera, también, se daba cuenta de que el juego de los sueños, con los sueños, lo apartaba de la comunidad humana. En realidad, nada le alegraba ni le dolía. Se preguntaba si amaba a alguien. Quizás estas jornadas de viaje, por la soledad de los montes, sin compañía alguna, le permitiesen reflexionar sobre su persona y su destino (COM, 168).

Paulos representa al artista imaginativo y creativo que no acepta la realidad yerma y materialista de su entorno; por eso decide solaparle una visión onírica y estética mucho más satisfactoria y placentera para sus sentidos.

> Paulos no tenía bastante huesos en la mente y en el alma para sostener la realidad personal de Paulos, y era en la acción, en la situación imaginada, donde se encontraba a sí mismo, si era preciso heroico, amante, veraz, enamorado, e incluso muerto. Mentía, porque lo inventado era más coherente con su imagen del mundo que lo real que destruía. Porque en el fondo, el más secreto impulso de Paulos era destruir (COM, 82-83).

Este rechazo y hastío hacia el mundo exterior y también hacia sus formas artísticas de carácter realista recoge, como ya sabemos, la influencia de la "crisis de Fin de siglo" culminada en la destrucción total de la realidad que proclaman los movimientos neovanguardistas. Algunos escritores franceses de "Fin de siglo" (1880-1886), no sintiéndose identificados con el racionalismo, el positivismo, el clasicismo, el Parnasianismo de las escuelas y de las academias de la IIIª República, se rebelan y se refugian en una actitud dandy, decadente, mística y nihilista. Por otra parte, los dadaístas, con sus agresivas pretensiones de barrer, purgar, ridiculizar toda realidad, quieren hacer desaparecer la separación entre el arte y la vida[1229] fundiéndolas en una cosa sola y allanando el camino a la construcción de la surrealidad. Del mismo modo, el soñador Paulos, a pesar de ser heredero de "una grande fortuna, Paulos, una *grossa* fortuna" (COM, 59), se niega a conformarse con una vida burguesa, sin expectativas y apegada al utilitarismo; por eso decide crearse un mundo propio, estéticamente refinado, donde vivir el idealismo del arte por el arte.

La experiencia intelectual de Paulos recorre el canon universal, desde la Antigüedad hasta el siglo XX, acogiendo personajes y fragmentos mitológicos, históricos, poéticos, cinematográficos, teatrales, populares… Este universo metanarrativo, con el protagonista como "el único posible nudo de cien hilos diversos, hilos que se hacían uno solo en él, al que daba vida, como sangre en vena, el soñar suyo" (COM, 202), se aproxima al flujo de la consciencia, el *stream of conciousness*[1230] de autores como Joris-Karl

[1229] Cf. pp. 82-83.
[1230] "Con la expresión *stream of conciousnees* (corriente de conciencia) W. James se refería no al hecho en sí de la interiorizacón sino al modo en que discurre el pensamiento en la conciencia; es una expresión

Huysmans, Marcel Proust, James Joyce o William Faulkner. La aventura estética de Paulos, que llega a su ápice en los siete días transcurridos en la ermita, recuerda el itinerario estético-espiritual de Des Essaintes en su casa-refugio de Fontenay, en la novela *A contrapelo* (1884) de Joris-Karl Huysmans (1848-1907). En ambos lugares, aislados de la ciudad, los protagonistas satisfacen sus inquietudes intelectuales y sus anhelos de belleza convirtiendo su vida en una obra de arte, sublime y refinada. La lectura de obras selectas, la contemplación de cuadros de Gustave Moureau y la práctica del ejercicio baudelairiano de las correspondencias permiten a Des Esseintes "sustituir la realidad objetiva por la visión imaginaria de esa realidad".[1231] Paulos vive emociones exquisitas al lado del Rey David, del Rey Arturo y de Julio César. Nuestro protagonista entra en la tienda del monarca veterotestamentario, que "por influencia de la pintura toscana y de Flandes, era gentil mancebo de ojos azules y blonda cabellera" (COM, 171), y para convencerle a intervenir en la guerra de los cuatro reyes quiere soñar el mismo sueño del pequeño pastor, o sea, compartir estéticamente la sensación del joven David mientras hace girar la honda y lanza la piedra contra el gigante Goliat abriéndole la frente (COM, 175).[1232] Del mismo modo, la "visión" de "los pechos, redondos los de Micol, abundantes y blanquísimos los de la mujer de Urías, pequeños los de Abisag" (COM, 175)[1233] le fascina y le seduce. Desde la ermita, Paulos evoca también, siempre según los textos

---

procedente de la psicología y hace alusión a un proceso psicológico. Por su parte, el *interior monologue* ('monólogo interior') es la técnica literaria por la que se expresa ese proceso psicológico". En F. J. Rodríguez Pequeño. *Géneros literarios y mundos posibles*, *op. cit.*, p. 97.

[1231] J.K. Huysmans. *A contrapelo*. Madrid: Cátedra, 2000, p. 143.

[1232] Cunqueiro es fiel al relato bíblico. Cf. con 1ª Sam, 17, 48; 50.

[1233] Notése la intertextualidad con las dos esposas de David, Mikal (1ª Sam, 19, 11-17) y Abigail (1ª Sam, 25, 39-43) y con el adulterio de David con Betsabee (2ª Sam, 11, 11-14).

(COM, 184, 196), la corte de Camelot. Aquí tiene audiencia con el mismísimo Rey Arturo y con su esposa Doña Ginebra (COM, 192-201). Y, por último, la sublimación del protagonista al arte llega a tal punto de representarse a sí mismo como objeto de deseo del emperador romano. Paulos rompe la tensión emocional y sexual entre él y Julio César recordándole que ha muerto en las idus de marzo, y que, por ende, es un ente de ficción resucitado a partir del espejo del mundo interior del protagonista (COM, 219-220).

Con el viaje estético-imaginativo del personaje, Cunqueiro se inserta en la línea de las novelas de artistas, donde se reflexiona sobre el papel del artista y del arte frente al conformismo de la sociedad. Sentencia Alberto Moreiras: "Esa pergunta devólvenos á consideración da función social da poesía".[1234] El gallego lo resume en la contraposición entre, por un lado, la poesía y el amor y, por otro, el dinero. Al principio de *El año del cometa*, el hombre con sombrero verde regala a la tabernera la chistera, sin recibir a cambio ningún pago a pesar de las insistencias de ella (COM, 29),[1235] y, luego, Paulos rechaza la inmensa dote ofrecida por el padre de María, porque si él, como el rey Mida, fuera un apetecido del oro y de la plata y acariciara a su amada tras tocar la dote, ella se transmutaría en una muñeca de plata sobredorada (COM, 107-108). Por el contrario, al final, cuando el castillo de naipes de los sueños de Paulos se viene abajo, el protagonista sólo recuerda la bolsa con las monedas de la

[1234] A. Moreiras. "A teoría do texto en *El año do cometa*", *op. cit.*, p. 17. El crítico gallego se refiere a la pregunta de Paulos de si una ciudad, donde no haya un donador voluntario de sueños, puede resistir sin reducirse a polvo (COM, 82). Este fragmento lo comento al final de este apartado cuando Paulos se convierte en poeta y creador. Cf. *infra* pp. 718-730.

[1235] "-¿A qué interés prestaría el sombrero por una tarde? […] -¿A cuánto más sube con las campanillas? […] -¿Subirá a cien reales? […] –Faltan seis meses. ¡A lo mejor la moda ya es de sombreros amarillos, redondos, con toquilla! –Entonces, me hace una rebaja sobre lo tratado. –O le regalo el sombrero" (COM, 29).

herencia de su padre y de su tío Fagildo (COM, 236); entonces, empieza una carrera alocada y muere tiroteado - metáfora del engullimiento del soñador y de sus apetitos de "veracidad humana" (COM, 205)[1236] por parte de la sociedad materialista y capitalista.

Sin embargo, a diferencia de los escritores decadentes y modernistas, el amor al arte por el arte de *El año del cometa* no es sólo una fuga mental y un cobijo soñado, sino que se vuelca hacia el mundo exterior continente para quebrantar su cáscara vacía y regenerarlo en la luz uraniana, a través de la palabra purificada, liberada de las escorias del lenguaje cotidiano, el *Hieros Logos*,[1237] y a través del Amor.

Paulos aprende el poder de creación de la palabra arquetípica y primigenia por sus tutores Fagildo y Calamatti. Su tío es un "pacífico rezador, que ayudaba a soñar a las gentes. A las gentes que se llevaban en ellas las palabras de Fagildo y las usaban como si fuese vida, las metían en su vivir cotidiano, las creían y hacían con ellas las mujeres en sus vientres un niño o una niña" (COM, 49).

En Milán, el músico Calamatti le enseña a soñar con el mismo lenguaje sagrado de los Mitos y de la Poesía: "Era Fabrice quien hablaba, quien pensaba, quien sufría: *Elle croira que je manque d'amour pour elle, tandis que c'est l'amour qui manque en moi*; […] *que devenir si cette main presse la mienne d'une certaine façon?* Y el *signor* Calamatti le apretaba la mano a Fabrizio, digo a Paulos, un apretón que era a la vez una caricia estremecida" (COM,

[1236] "Pero, mal que bien, con su contrario interior, que era un inventor más desgarrado y cruel, con humor negro, terminaba concertándose en un punto, aquel que correspondía a sus apetitos, que era uno solo, el apetito de Paulos, y por ende su veracidad humana" (COM, 205).
[1237] "Al principio existía la Palabra, y la Palabra existía con Dios, y la palabra era Dios. Ella existía al principio con Dios. Todo se hizo por medio de ella, y sin ella no se hizo nada [de] lo que se ha hecho" (Jn, 1, 1-3).

60). El protagonista aprende la posibilidad de la metalepsis identificándose con el personaje metadiegético de Fabricio del Dongo, que está muy preocupado por su incapacidad de amar si la duquesa de Parma le pidiera algo más que un simple coqueteo.[1238] Una vez entendido el juego del quijotismo, Paulos lo aplica a su realidad diegética preguntando a María qué sería de él si una mujer hermosa le apretara la mano de una cierta manera: "-¡Dame la mano! -*Qué devenir si cette main presse la mienne d'une certaine façon?*" (COM, 66). María cae en la metaficción sintiéndose ella misma la duquesa de Parma, y, entonces, contesta a su amante:"-¿Aprieto yo tu mano de una cierta manera? Paulos creyó que iba a echarse a llorar. -¿Y qué quiere decir? -¡Que estamos solo en el mundo, dueños del mundo, María!" (COM. 66).

Paulos junto a María se siente dueño del mundo, porque la poesía y el amor son actos de regeneración y creación semejantes para devolver al hombre los poderes perdidos.[1239] En *Arcane 17* (1944), André Breton (1896-1966) escribe que la luz sólo tiene tres vías: "la poesía, la libertad y el amor, que deben inspirar el mismo fervor y converger, para formar la copa de la eterna juventud, en el punto menos al descubierto y más iluminable del corazón humano".[1240] En el imaginario cunqueiriano y bretoniano, la amada equivale a Melusina, la mujer-niña que escapa al paso del tiempo y, por lo tanto, metáfora de uno de los grandes secretos de la naturaleza.[1241] Paulos pronuncia el nombre de María con

---

[1238] Stendhal. *Chartreuse de Parme*. [En línea]. United States: Project Gutemberg, 1997, cap. VI. [Ref. 5 de junio de 2011]. Disponible en Web: http://www.gutenberg.org/dirs/etext97/8parm10h.htm.

[1239] Cf. con "La gran maldición ha ido levantada, en el amor humano es donde reside todo el poder de regeneración del mundo". A. Breton. *Arcane* 17. Madrid: Al-Borak, 1972, p. 60.

[1240] Ibíd., p. 105.

[1241] Cf. con lo dicho en el párrafo anterior respecto a la relación María-Melusina con el imaginario femenino bretoniano. Ibíd., pp. 63-67. A este respecto véase también en *El amor loco* (1937), siempre de Breton, y *La estación violenta* (1958) de Octavio Paz.

fiebre de amor, y se rompen los aros del aula de mimbre en la que ella está encerrada por juego. La brisa la lleva a los brazos de él, mientras los labios de los amantes se buscan y se encuentran en la luz y en el aire del instante sagrado donde espacio y tiempo se han disuelto para fundirse en lo eterno.[1242]

El punto supremo de la búsqueda de Paulos es la unificación de los contrarios, la percepción dialéctica del universo que Cunqueiro admite así:

> La ciudad despertaba sus días todos desde el paso de Julio César, con todos los que la habitaron. O se dormía en la dulce noche de agosto con los que ahora mismo vivían en ella. Todo pendía en quién soñase y qué. Se mezclaban las edades, los dolores, las canciones, los nacimientos y las muertes. Los fantasmas se encontraban a sí mismos cuerpo humano, y los humanos presentes podían confundirse con la niebla que subía desde el río, lamiendo las fachadas de las casas (COM, 74).

La resolución de las antinomias en un único punto cósmico, síntesis y aleph de la totalidad del mundo, es clave de bóveda para el Dadaísmo y el Surrealismo. En 1918, Tristan Tzara escribe "Orden=desorden yo=no-yo; afirmación=negación: resplandores supremos de un arte

[1242] "-¿El nombre de una mujer hermosa, dicho con fiebre de amor, puede partir una torre en dos? -¡Y una jaula de mimbre también! Paulos retrocedió hacia el fondo del salón y se detuvo junto al gran espejo redondo. Abrió los brazos, y paró la carrera de su corazón. -¡María! La jaula de mimbre de las palomas amaestradas de Fetuccine se estremeció, y le cayeron los aros paralelos, se deshizo todo lazo, se soltaron los meridianos, y la jaula se abrió en pétalos iguales. Lo blanco se juntó a lo blanco y lo rosa a lo rosa. María se recostaba en el aire, vestida de azul. La brisa la llevó a los brazos de Paulos, como si viento de mayo apresase con la punta de sus dedos una flor de cerezo. Los labios estaban en cualquier lugar de la luz y del aire, pero los de cada amante hallaban fácilmente los dulcísimos contrarios. Se abrían todas las puertas, y alguien, en el otro extremo de la ciudad, hizo música. El péndulo del reloj se detuvo, un péndulo de bronce dorado que figuraba una enredadera de rosas coloradas, y en la parte inferior terminaba en un óvalo de porcelana en el que una anciana, al amor del fuego, hilaba. Hilaba los siglos y los destinos" (COM, 69-70).

absoluto",[1243] y, en 1930, André Breton afirma que "todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto supremo desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginado, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones".[1244] Al igual que los surrealistas, Cunqueiro cree en el sueño opuesto a la vigilia; este último es un fenómeno de interferencia. El autor cree en la hora de los filósofos durmientes.[1245] La ciudad de Lucerna, en la que viven todos sus habitantes desde el paso de Julio César, es metáfora del subconsciente del soñador, de las zonas oscuras donde reside la "vida pasiva de la inteligencia",[1246] y donde se disuelven todas las contradicciones, aunándose las edades, los dolores, las canciones, los nacimientos y las muertes. El soñador cunqueiriano posee un dominio extramuros, absoluto y *ab ovo*.

Una vez destruida la vieja imagen del mundo y recuperada la fuerza psíquica por medio del vertiginoso descenso al interior, al punto supremo, el soñador materializa una surrealidad,[1247] una serie de imágenes poéticas, por la escritura automática, o sea, por la expresión verbal del pensamiento porque, como sentencia Luis Aragón, "'no hay pensamiento fuera de las

---

[1243] T. Tzara. "Manifiesto Dada 1918". *Siete manifiestos Dada*, *op. cit.*, p. 17.
[1244] A. Breton. "Segundo Manifiesto del Surrealismo (1930)". *Manifiestos del Surrealismo*. Madrid: Guadarrama, 1974, p. 162.
[1245]"¿Cuándo llegará, señores lógicos, la hora de los filósofos durmientes? Quisiera dormir para entregarme a los durmientes, del mismo modo, que me entrego a quienes me leen, con los ojos abiertos, para dejar de hacer prevalecer, en esta materia, el ritmo consciente de mi pensamiento". A. Breton. "Manifiesto del Surrealismo (1924)". Ibíd., p. 28.
[1246] A. Breton. "Segundo Manifiesto del Surrealismo (1930)". Ibíd., p. 207.
[1247] "Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se le puede llamar". A. Breton. "Manifiesto del Surrealismo (1924)". Ibíd., p. 30.

palabras’”.[1248] Desde la infancia, gracias a la educación de sus tutores, Paulos ha aprendido el mecanismo de este lenguaje mágico y tornasolado; desde su interior más profundo suben las representaciones mentales puras que cobran la forma de hechos concretos, de acontecimientos reales representados sobre un tablado. El teatro es la metáfora de esta nueva realidad absoluta (arte+vida); Paulos se encuentra en un escenario interpretando un papel escrito por él y para él donde se imagina otro, y este proceso otorga plasticidad a sus deseos objetivando a criaturas que dependen de él, soñador y vidente. La liberación de la imaginación, el “desarreglo de todos los sentidos”,[1249] lleva a la videncia y a la fórmula rimbaudiano “YO es otro”,[1250] disolviendo la contradicción entre lo subjetivo y lo objetivo, lo interior y lo exterior.[1251] Entonces Paulos es Poeta, y se sueña a sí mismo como Dante en el Purgatorio, caminando compungido. En la playa, que sube al monte, pide a Casella cantar *se nuova legge non ti toglie memoria o uso all’amoroso canto* (*Purgatorio*, II, 106-107); entre los muertos violentamente, Pia de’ Tolomei le ruega que se acuerde de ella, *ricorditi di me che son la Pia* (*Purgatorio*, V, 133), mientras, entre los lujuriosos, escucha la *cançó* de Arnaut Daniel (*Purgatorio*, XXVI, 140-147). El Paraíso dantesco es metáfora metaliteraria de la construcción surreal de

[1248] L. Aragon. *Una ola de sueños*. Buenos Aires: Biblos, 2004, p. 58.
[1249] A. Rimbaud. *Cartas del vidente*. Madrid: Hiperión, 1985, p. 131.
[1250] Ibíd., p. 131.
[1251] El antecedente del Simbolismo francés y del Surrealismo es el Romanticismo alemán. Novalis exalta la oscuridad de la noche como el momento absoluto de la experiencia interior, en contraposición a la luz del día cuando el hombre posee un débil estado de conciencia. La plegaria de Paulos a la noche, para que le otorgue sus tinieblas y hasta casarse con ellas, muestra una clara intertextualidad con los *Himnos a la noche* (1800): “‘Melancolía, te quiero, me otorgo, te recibo! ¡Bodas con la soledad y la tiniebla’” (COM, 140); “Soy Tuyo y soy Mío –tú me has anunciado la Noche: ella es ahora mi vida –tú me has hecho hombre –que el ardor del espíritu devore mi cuerpo, que, convertido en aire, me una y me disuelva contigo íntimamente y así va a ser eterna nuestra noche de bodas”. En Novalis. *Himnos a la noche*, *op. cit.*, p. 47.

Paulos, de la "mundificación"[1252] de sus ideas poéticas, porque lo que quiere Paulos es "la milagrización de la ciudad y del mundo" (COM, 84).

> Sí, más de una vez tuvo la sensación de hallarse en un escenario. La sala estaba vacía, pero Paulos tenía que representar a la perfección el papel ensayado una y mil noches, escrito por él para él. A veces se trataba de un monólogo: […] ¿Quién se atreve a decir que miente el soñador? Me asomo por esta ventana que no hay, y dos nombres, pensamientos y deseos a criaturas que solamente yo veo. ¿Quién gana el pan para ellas sino yo? ¿Quién les da desasosiego, penitencia y muerte? No, no soy cruel, no he imaginado el Infierno, solamente el Purgatorio: Yo soy Arnaldo, que llora y va cantando, acuérdate de mí que soy la Pía, el nieto de Constanza la emperatriz, ¡Casella mío, si nuevas leyes no te quitan memoria y uso del amoroso canto!... Paso en silencio junto a ellas, y no como el otro, con la cabeza levantada. Toda la sangre que corre por sus venas, sangre mía es. ¿Necesita de mí, cada uno de vosotros, un sueño para poder ser otro? ¿Puede resistir una ciudad, sin reducirse a polvo, el que haya en ella un donador voluntario de sueños? (COM, 82).

Como ya sabemos, Paulos es incapaz de vivir en la realidad, que considera yerma en comparación con sus sueños: sólo estos le brindan el entusiasmo necesario para gozar de la vida y de las relaciones humanas, aunque estas se sustentan, en definitiva, sobre la falsedad y la falacia de sus imaginaciones.

[1252] "Aquí no vamos de la mente al mundo, sino al revés, damos plasticidad, objetivamos, mundificamos los esquemas, lo interno y lo subjetivo". En J. Ortega y Gasset. *La deshumanización del arte…*, *op. cit.*, p. 73.

4.8.4. *El año del cometa*, una novela autogenerativa

> Los ojos insomnes de Paulos se fijaban, en la lámina inglesa, en la forma del lucero del caballo bayo. El caballo despertaba.
> -¿No nos ve nadie? ¿Nadie nos escucha?
> -Nadie. -Me llamo Aquiles. Por una debilidad en el tendón. ¿Puedo salir?
> El caballo salía de la lámina y se subía a la mesa (COM, 83-84).

La última novela de Álvaro Cunqueiro despliega una novedosa autocrítica de la escritura. Si en obras anteriores, como *Las crónicas del Sochantre*, *Un hombre que se parecía a Orestes* y *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*, el fenómeno creativo, aún siendo ficcionalizado, siempre depende del simulacro del discurso del autor empírico, en *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes* la fórmula se invierte y la narración parece originarse desde dentro, desde el mundo intradiegético. En el caso de Cunqueiro, no se trata de un personaje cuyo relato, a la postre, se identifica con el del autor extradiegético como en *Niebla* (1914), más bien la ilusión autogeneradora mana de la cita de hipotextos desde donde nacen o, mejor dicho, "resucitan" los personajes y las acciones de la historia. Progresivamente, la narración se ensimisma cada vez más saltando de texto literario en texto literario en un procedimiento por encaje *ab infinitum*.

La fuente original de la aparición del cometa es un hermoso recibo enmarcado con la petición de aviso de la llegada del astro enviada, hace más de cien años, por los cónsules a los astrólogos de Praga: "El recibo del astrónomo de Praga estaba a la derecha del retrato del César, escrito en latín, con dos sellos rojos en cera y uno en plomo, y el astrónomo se comprometía a dar el pedido aviso del cometa. Lo trajo a la ciudad un cojo […] porque

no tenía el Emperador de Germanos, mejor correo de cometas que él" (COM, 88-89). Cunqueiro yuxtapone los dos avisos, el ficcional y el real; entonces, parece que el anuncio traído por el astrónomo imperial de la llegada del astro provenga del albarán del aviso de hace un siglo, que está enmarcado en la pared del Consulado. La noticia se vuelve a ficcionalizar poniéndola en un "apunte, tomado por el joven sustituto [que] fue guardado en un sobre, que se lacró" (COM, 89) para luego darse a conocer a la ciudad "en primera página de la *Gaceta*" (COM, 91). El gallego vuelve a rizar el rizo: la gaceta nos remite a la revista de principio del siglo XX *Alrededor del Mundo* (COM, 91); el redactor-jefe quiere publicar las funestas consecuencias del paso del cometa con la intertextualidad de "un trozo de las *Geórgicas*" (COM, 91) virgilianas acerca de la muerte de Julio César en las idus de marzo.[1253] Por último, los consejos higiénicos se darían reproduciendo el retrato de una señora saliendo del baño -una imagen típica de los anuncios publicitarios-, mientras su nombre sería *Jeanette la République*, un apodo muy de moda en las representaciones teatrales parisinas (COM, 92).

En *El año del cometa*, el proceso autogenerativo de metalepsis interna es continuo. Anteriormente ya hemos visto los ejemplos de la niña y el unicornio surgir, como por arte de magia, de unos tapices y también el salto de los tres reyes de su universo ficticio a la realidad diegética de Paulos. Es cierto que a partir de la ruptura

[1253] "A través de la Germania se oyó un ruido de armas por toda la extensión del cielo; los Alpes temblaron con sacudidas desconocidas. Se oyó por todas partes una voz en el silencio de los bosques sagrados, una gran voz. Aparecieron fantasmas de una palidez asombrosa al acercarse las tinieblas nocturnas, y hablaron animales, indecible prodigio. Se detuvieron los cursos de agua, y las tierras se entreabrieron…" (COM, 91-92). Esto es la traducción exacta de *Armorum sonitum toto Germania caelo/audiit, insolitis tremuerunt motibus Alpes./uox quoque per lucos uulgo exaudita silentis/ingens, et simulacra modis pallentia miris/uisa sub obscurum noctis, pecudesque locutae/(infandum!); sistunt amnes terraeque dehiscunt,/et maestum inlacrimat templis ebur aeraque sudant* (*Geórgicas*, I, 475-480).

de las fronteras entre arte y "vida" se erige otro nivel metadiegético, fusión de los dos anteriores, donde es imposible distinguir lo real de lo inventado. Durante la representación de *Las Indias Occidentales*, la actriz Filomena es violada por los Jagellones. Cuando el público se da cuenta de que aquello no forma parte del espectáculo, los Jagellones se baten en retirada "fingiendo una estampida, como la que se ve en los rebaños vacunos en las películas del Oeste americano" (COM, 115). La imitación cinematográfica añadida a la frustración de la ilusión escénica proporciona un engarce de realidades surrealistas, en vilo entre su faceta ficticio-literaria y su faceta histórico-real. La primera es la creencia de que Filomena fue violada por una manada de uros, convicción luego convertida en parte de la asignatura de "'Introspección espiritual y análisis de estados de ánimo'" (COM, 115) en la universidad de Upsala, porque muchos alumnos se declaraban urobovis en el acto sexual. E inmediatamente después, el resultado de la investigación se divulga en la prensa rosa y amarilla poniéndose así de moda el mugido bóvido en los preliminares del cortejo amoroso (COM, 115).

Como hemos visto, el ejercicio repetido de intertextualidad es bidireccional: la ficción se genera desde sus mismos presupuestos siendo una autocita continua y a su vez es productora de otros textos. El resultado es una infinitud posible de cruzamientos textuales. En el siguiente ejemplo, Cunqueiro vivifica al Julio César de una estatua de mármol (COM, 215)[1254] y al mismo emperador romano del soneto *Moscas de largas zancas* de William Butler Yeats (1865-1939) (COM, 213).[1255] Se crea así una hiperescena,

[1254] Por otro lado, la estatua es la copia de un retrato (COM, 215), cuyo modelo, según Cunqueiro, fue un sargento de milicias que hacía de actor en una comedia de Pedro Calderón de la Barca (COM, 87).

[1255] La sección "Audiencia de Julio César. Final" es inaugurada por un fragmento del soneto de William Butler Yeats, *Long-legged-fly*: "Our master Caesar is in the tent/Where the maps are spread,/His eyes fixes

fusión de dos *avant-textes*: el César marmóreo sigue con el dedo el curso del río en el mapa del soneto, mientras "'semejante al mosquito tejedor en el río/su pensamiento va y viene en silencio'" (COM, 217). En el último ejemplo del architexto se crea un hipertexto de segundo grado: Paulos se sueña despidiéndose de la ciudad a imitación de los paladines, cabalgado el resucitado bayo Aquiles "el cual brincaba nervioso, un seis años en plena forma, de la lámina a lo vivo"[1256] (COM, 165). El transvase textual termina con el mismo personaje ficcionalizándose a sí mismo en un cuadro con debajo el siguiente rótulo: "Don Paulos despidiéndose de su ciudad".[1257] Podría despedirse en verso, en cuatro octavos, por ejemplo. Sería cosa de escribirlas" (COM, 166).

En resumidas cuentas, *El año del cometa* es un texto extremo y autogenerativo. Alberto Moreiras lo asevera cuando dice que "o narrado pasa, por obra do acto narrativo mesmo, a ter un lugar na escala do real. Narrar é metaforizar. Todo texto narrativo oferécese imediatamente como criación do seu referente, que é recriación (parcial) do mundo".[1258] Y esta recreación parcial del mundo está hecha con la suma de todos los textos posibles, una especie de Génesis de la literatura universal.

---

upon nothing,/A hand under his head./Like a long-legged-fly upon the stream/His mind moves upon silence" (COM, 213).

[1256] Todos los fragmentos de este ejemplo son transcritos en cursiva conforme al texto original.

[1257] En el original cunqueiriano aparece en letra bastardilla.

[1258] A. Moreiras. "A teoría do texto en *El año do cometa*", *op. cit.*, pp. 15-16.

5. CONSIDERACIONES FINALES SOBRE "EL MUNDO ENTRE COMILLAS" DE ÁLVARO CUNQUEIRO

Al cierre de mi Tesis sobre *Juegos metaliterarios e imaginación en la obra de Álvaro Cunqueiro* queda claro que la intertextualidad es imprescindible para el funcionamiento de las obras cunqueirianas. La escritura del gallego es un discurso de "segundo orden", que actualiza lo *déjá-écrit*, lo arranca de su contexto, y lo vuelve a citar como una imagen desprovista de gran parte de su entorno. La perversión irónica del código literario universal es el pivote de toda la producción del mindoniense, que el lector competente puede reconocer, como he intentado mostrar a lo largo de la Tesis.

Uno de los axiomas que más he repetido en este recorrido por *Flores del año mil y pico de ave*, *Merlín y familia*, *Las crónicas del Sochantre*, *Las mocedades de Ulises*, *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, *Un hombre que se parecía a Orestes*, *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca* y *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes* concierne al culturalismo y al hedonismo que trasudan de las obras cunqueirianas, verdaderas novelas de evocación literaria. El esteticismo es una forma de transtextualidad que salta a la vista en los artefactos cunqueirianos: se estratifica, de manera explícita, sobre el canon a partir de unos títulos muy elocuentes, señuelo de un goce artístico que encontrará plena realización en la diégesis. El hedonismo que Cunqueiro absorbe de la tradición decadente, cultivada por

sus maestros Walter Pater y Vicente Risco, es muy relevante tanto en los cuentos primerizos como en las obras sucesivas. *El caballero, la muerte y el diablo*, *Los siete cuentos de otoño*, *Balada de las damas del tiempo pasado* y *San Gonzalo* son un homenaje y, al mismo tiempo, una parodia de los tropos finiseculares y de la recuperación neorromántica del folclore popular, de los cancioneros y romanceros medievales, de las tres materias –carolingia, artúrica y romana- y, sobre todo, de la atmósfera refinada del amor cortés. Un ejemplo es la narración sobre el homónimo grabado de Alberto Durero, donde he puesto de manifiesto la filiación modernista de Cunqueiro en el empleo de los tópicos de la *femme fatale*, de la mujer angelical y del hombre fatal. También de los relatos primerizos de Cunqueiro ha quedado claro la deuda del autor con François Villon, cuyas *Dames du temps jadis* son magistralmente glosadas con un estilo lírico-poético, de influencia valleinclanesca, trufado con unos detalles y unas menudas anécdotas que sumergen a los personajes en los meandros de la cotidianidad.

La búsqueda de estos paraísos estéticos en contraposición a los avances de la ciencia y de la técnica la hemos visto también en *Las mocedades de Ulises*, en la desmitificación de los héroes y de los dioses de la Antigüedad y en la explotación irónica de fragmentos provenientes de Homero, Hesíodo, Apolonio de Rodas, Eurípides, Virgilio, etc. Por otra parte, también se ha podido valorar el despliegue de los *mirabilia* de *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, que el autor extrae de la cosmogonía vigente en la Edad Media y de los libros de viajes hacia el Medio y el Lejano Oriente de Estrabón, Plinio el Viejo, Sacrobosco, Guillermo de Rubruck, Juan de Plano Carpino, Jordán Catalán de Séverac, Juan de

Mandeville, Marco Polo y, en especial, del anónimo de *Las mil y una noches*.

La exquisitez literaria y el neobarroquismo cunqueiriano han sido puestos en evidencia incluso en *Vida y fugas de Fanto Fantini* y en *El año del cometa*. La sexta novela del autor dialoga constantemente con sus referentes medievales y renacentistas; aquí, como en toda la producción del mindoniense, la intertextualidad multiplica los discursos literarios por la presencia del original y del simulacro desacralizado. Por ejemplo, hemos visto cómo Cunqueiro narra la vida de un hombre del Renacimiento cuyos moldes literarios son la idea del "hombre virtuoso", según la exaltación de la dignidad humana de los humanistas, en especial, de Juan Pico de la Mirandola; de un "hombre de armas y de letras", según la *ordo* caballeresca castellana del XV, y, por último, de un *condottiero* educado en las *humanae litterae*. Por otra parte, hemos visto la figura de Fanto, de su montura y de su escudero al trasluz del *roman*, de los libros de caballería y de los manuales del perfecto caballero. Fanto huye del "soñador artúrico" (FAN, 169-170) representado por su maestro Capovilla; por lo tanto, Cunqueiro parodia el código del amor y de la guerra del *miles medieval* (esto lo hemos visto también con Leonís de Arantes de *El caballero, la muerte y el diablo*), en aras del de hombre de armas y de letras y del de condotiero humanista. Con todo, en ocasiones, la comicidad salpica también a los *topoi* de la baja Edad Media, que quedan desmitificados al nivel de la plaza pública. En el comentario de texto, he intentado mostrar que, además de los más importantes protagonistas del *roman* y de los libros de caballería –Lanzarote de la *Post-Vulgata* y de Chrétien de Troyes, Amadís de Gaula y Tirante el Blanco-, los modelos metaliterarios alrededor de los cuales giran Fanto y su comitiva son, por un lado, el gran Alejandro Magno, de

las versiones clásicas y de las romanceadas, y, por otro, la magnifica parodia de los libros de caballería brindada en *Don Quijote de la Mancha*.

Por lo demás y por lo que se refiere a la última novela, *El año del cometa* ha resultado ser el *súmmum* del culturalismo, una especie de *collage* de mitos y arquetipos literarios juntados con acontecimientos y personalidades de la historia universal, según la fórmula de José Ortega y Gasset del arte como pura broma y de Tomás de Aquino: "-*Ludum esse necessarium ad conservandam vitam*-. Sí, lo dijo Tomás de Aquino. Para la conservación de mi vida, al menos, lo es" (COM, 168).

No obstante, si bien mi Tesis ha analizado en su mayoría el proceso de citación que gobierna la producción de Cunqueiro, que cree que la literatura es como una pescadilla que se muerde la cola y que siempre está hablando de sí misma, he puesto también sobre el tapete que el preciosismo melancólico del gallego no renuncia a la actividad extraartística por el único fin del arte por el arte. El esteticismo del gallego, colindante con el culturalismo de los escritores decadentes y de los poetas novísimos y postnovísimos –Luís Alberto de Cuenca (1945) y Pére Gimferrer (1945)-, se articula sobre el gozne de la búsqueda de la identidad: de Galicia, de la novela y, por ende, del hombre.

Con algunos cuentos de *Flores del año mil y pico de ave* y, en especial, con *Merlín y familia* y con *Las crónicas del Sochantre*, que se publican primero en lengua gallega, la labor del autor reanuda con el proceso de galleguización de preguerra, continuado luego en los años cincuenta por la editorial Galaxia. En estos textos hemos visto cómo Cunqueiro explota la hermandad cultural entre los llamados pueblos atlánticos (Irlanda, Bretaña y Galicia) para el cultivo del imaginario de su tierra natal. *Los siete*

cuentos de otoño hacen gala, por ejemplo, del substrato celta común a estas regiones, en particular, de las creencias en el más allá y en los espíritus. La superstición gallega halla su máxima expresión en *Las crónicas* con la descripción carnavalesca y lucianesca de la sobrenatural protagonista de una serie de aventuras: la Santa Compaña. Otra aportación de nuestro escritor a la identidad de Galicia es el relato hagiográfico de San Gonzalo, basado en el anclaje de la leyenda del obispo de Mondoñedo, que desbarató las naves normandas con sus plegarias, con la figura de Diego Xelmírez. Es verdad que este cuento se publica en la primera posguerra, en 1945, en la colección falangista "Breviario de vida española"; pero hemos visto también que, allende el tópico del "hombre religioso y militar" cacareado por los vencedores, Cunqueiro incrusta en el relato la mitología nórdica creando así una especie de saga gallega, camuflada bajo el membrete atribuido a Gonzalo de santo y héroe español. Por último, creo que la más importante contribución de nuestro escritor a su tierra es *Merlín y familia*, sobre todo, en la primera versión de *Merlín e familia*, donde Cunqueiro, además de cincelar el idioma natal, galleguiza al mago-adivino de la corte de Camelot, convirtiéndolo en el profeta "jubilado" de Arturo, que vive en un pazo, rodeado de los sirvientes del mundo campesino (un paje, un mozo de cuadra, una camarera, una cocinera) y que con sus hechizos, encantos, remedios y sabidurías cósmicas, a la manera de un San Cipriano, ayuda a todos los que acuden a su fonda.

Además, como he venido perfilando a lo largo de toda la Tesis, la rebelión de Cunqueiro hacia la mímesis de los realistas le lleva a sondear los vericuetos de la novela en línea con la tradición que arranca con Miguel de Cervantes. El tópico del manuscrito encontrado, la técnica de la obra dentro de la obra, la pluralidad de lenguajes y de códigos,

el pastiche de géneros poseen, como hemos visto, una finalidad paródica y disgregadora de los géneros monológicos. La ironía romántica, proyectada sobre la estructura del relato, ha sido fructífera para Cunqueiro, porque a medida que nos internábamos en el análisis de las novelas descubríamos una reflexión cada vez más profunda y original acerca de la escritura. Cunqueiro aborda irónicamente el género historiográfico: su técnica consiste en brindar la ilusión de verosimilitud para más tarde hacer chocar la realidad con la ficción. Este recurso humorístico lo hemos ponderado en todas las obras. En primer lugar, en *Merlín y familia*, que se plantea como una autobiografía del paje Felipe que narra desde la memoria, pero sus recuerdos, como apunta Cunqueiro en el prefacio a la obra, oscilan entre la verdad y la mentira literaria. En *Las crónicas*, la credibilidad del manuscrito encontrado se hace añicos por la presencia de la danza de la muerte. Aquí, además, hemos visto cómo el autor profundiza en el contraste entre la realidad del escritor y la ficción del relato, con la técnica de las cajas chinas empleada en la pieza teatral de Romeo y Julieta. Los esqueletos representan una farsa en el atrio de la ciudad de Comfront. Anochece, los actores se vuelven al estado de fantasmas. El autor aprovecha la confusión sémica de la noche y del miedo para abrir una brecha entre tres planos diegéticos: Verona, Comfront y el mundo. En este hueco metadiegético cabe una historia cruda de hambre y de pobreza al estilo de los autores del Realismo Social, coevos de Cunqueiro.

La intencionalidad paródica de Cunqueiro hacia el realismo ha sido puesta en evidencia también en *Las mocedades de Ulises*, donde la narración, que se forja sobre la falsilla de la novela de aprendizaje, no prescinde de lo maravilloso, que resemantiza la novela de formación en un contexto fantástico. El recurso a lo maravilloso, a

despecho de la supuesta verdad de la historia del libro hallado, Cunqueiro lo emplea también en *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, donde el autor elimina, como se vio también en *Las crónicas*, la separación entre géneros literarios a favor del pastiche, de la inconexión, de la heterogeneidad de una novela abierta, polifónica y antinarrativa.

Por lo que se refiere a *Un hombre que se parecía a Orestes*, este es una novela existencial, cuya estructura es una polifonía, componiéndose de innumerables referencias al texto escrito. La obra se plantea como un conjunto de fragmentos literarios, que por un lado ensombrecen al autor hasta hacerlo desaparecer en la densa red de la intertextualidad y, por otro, involucran al lector en la creación del significado diegético. Es más, en la novela ganadora del Premio Nadal 1969, como sabemos, a través de la técnica barroca del teatro dentro del teatro, el gallego hace alarde de la autoconciencia de la novela, engastando múltiples niveles narrativos interdependientes, que no pueden existir el uno sin el otro.[1259] En esta novela también hemos podido ver que el experimentalismo cunqueiriano y su voluntad desmitificadora de la historia alcanzan con la *mise en abyme* el taller del escritor, o sea, el despliegue de la aventura del relato que se trasparenta debajo del teatro entre bastidores. El otro ejercicio metaliterario que he analizado en esta novela y que socava el proceso mimético del realismo es la progresiva autoconciencia de los personajes frente al

[1259] Acordémonos que la intertextualidad de Esquilo dentro del marco primero determina la vida de unos personajes, convirtiéndolos en actores de tablas del drama de la llegada de Orestes: su expectación, su miedo y sus decisiones influyen en la vida de otros caracteres de la diégesis. Además, la función del dramaturgo de la ciudad acerca de la historia de Micenas, declarándose fidedigna a los acontecimientos, queda sólo en boceto, porque está subordinada a la llegada de Orestes y al cumplimiento de la venganza.

autor: Egisto posee conciencia de dramaturgo, pero está completamente sometido a la intriga; Orestes se rebela al final trágico de la *Orestiada*, aunque sin éxito, y, al fin, Doña Inés se percibe ente ficticio y verbal.

La parodia del género historiográfico se ha advertido también en *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca* y en *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*. *Vida y fugas* subvierten el género biográfico en boga durante los siglos XV y XVI. El rastreo de los códigos de la Antigüedad, en especial, el hallazgo de las obras historiográficas de Tito Livio, de Suetonio, de Diógenes Laercio, de Plutarco y de Valerio Máximo impulsa el interés de los humanistas por la Historia y por los cánones de verosimilitud y objetividad clásicos. Pues bien, aquí emulando a los humanistas, Cunqueiro asume la tarea de filólogo e historiador, que se desplaza de biblioteca en biblioteca en búsqueda de noticias perdidas acerca de la vida del condotiero. Como hemos visto, el resultado de esta infatigable labor es sí una biografía, pero su verdad se desintegra con el enquiste de elementos sobrenaturales –la antropomorfización de los ayudantes de Fanto: el perro Remo y el caballo Lionfante- y, para más, con la autorreflexividad cervantina del protagonista que se enfrenta a la publicación de una obra donde él es el personaje principal –la fuga de Fanto de la isla de Tamnos es el tema de una novela sentimental posterior (FAN, 106)-. En esta novela, Cunqueiro riza el rizo de la ironía romántica haciendo comprobar al lector que el discurso pronunciado por Lionfante ante el senado de Venecia es nada menos que el molde literario sobre el cual William Shakespeare construye la defensa de Otelo de la acusación de seducir a Desdémona. Cunqueiro concluye su reflexión paródica de la Historia en *El año del cometa*, una novela donde, como ya vimos en *Un hombre que se parecía a Orestes*

a propósito del origen de los mitos, la narración se pierde en el inmenso manantial de la escritura, en un trasvase perpetuo de textos citados. En la última novela del autor hemos podido ver un paralelismo entre la imposibilidad de los cronistas e historiadores de la ciudad de Lucerna de ponerse de acuerdo acerca de la fundación de la ciudad lucense y el proceso autogenerativo y *work in progress* de la diégesis, donde el hallazgo del momento inicial de la narración es un espejismo, porque el autor cierra el relato sobre sí mismo, es decir, sobre la Literatura misma.

Una de las ideas motrices de mi Tesis ha sido que la metatextualidad cunqueieriana se inserta en el proceso de renovación de los géneros literarios de principio del siglo XX, y que la originalidad que el autor demuestra en su obra es una clara consecuencia del arquetipo cervantino, que le convierte en precursor del experimentalismo de la novela española de los años setenta y ochenta. Como hemos visto, las obras de Miguel de Cervantes constituyen un hito de la narrativa universal por su reflexión sobre el *patto de finzionalitá* entre el autor y el lector. El complutense no se limita a emplear los géneros más populares de los siglos XVI y XVII, sino que los concibe desde una poética de verosimilitud realista, que le permite matizar y, en ocasiones, parodiar ya sea el exceso de fantasía de los libros de caballería o el subgénero de la picaresca con la inclusión del elemento fantástico, o bien la novela pastoril con una ambientación marcadamente realista, que rompe la tensión lírica y edenista. En suma, en estas páginas he intentado mostrar que la intertextualidad entre Cervantes y Cunqueiro resulta indudable. Desde el punto de vista de la estructura narrativa, el hallazgo del manuscrito, la duplicación autorial (autor y transcriptor) y la metalepsis, la multiplicación de los planos narrativos con la fusión entre género novelístico y espectáculo

teatral, la duplicación personaje real y personaje ficticio son pruebas de ello. Por lo demás, hemos visto que Cunqueiro tampoco duda en recurrir a Cervantes en la creación carnavalesca y humanizada de los personajes; de hecho, ha quedado claro que la sombra de la pareja Don Quijote-Sancho se proyecta sobre la de Sinbad-Sari y de Fanto-Nito. Cunqueiro da vida así a unos caracteres y a unas situaciones ridículas, donde las anécdotas y la serie de noticias minuciosas y hasta extravagantes, que provienen del Realismo Clásico español de la picaresca, se incrustan para parodiar, según bien concluye Antonio Risco, "el famoso *état civil* de los héroes de Balzac, del documentalismo de Flaubert y de los naturalistas, del eruditismo y cientificismo de la narrativa del XIX".[1260]

Tal como muestran los ejemplos metaliterarios recogidos en mi Tesis el gallego rechaza de pleno los géneros serios, y se acoge al amparo de los géneros menores, que a lo largo del Renacimiento penetran en la literatura oficial para desembocar en *Gargantúa y Pantagruel*. Para Cunqueiro, François Rabelais es el prototipo del realismo grotesco. Su modelo cala hondo en nuestro autor; con todo, el gallego no alcanza los excesos rabelesianos llegando sólo al dintel de lo grotesco, como se ha puesto de manifiesto en *Las crónicas* con la visión esperpéntica de la farsa teatral de Romeo y Julieta. Por supuesto, en Cunqueiro, la comida y la bebida, los detalles cotidianos y triviales, las imperfecciones del cuerpo y las debilidades del carácter (el Sochantre, los fantasmas, Sinbad, etc) son aspectos relevantes de los personajes, que están sometidos al tratamiento de muerte y renovación (inversión de lo alto y lo bajo con la imagen de la rueda) de las fiestas saturnales y de la literatura influida por el contexto

[1260] A. Risco. "*El gallo de Portugal*, de Álvaro Cunqueiro". *Literatura fantástica de lengua española*. Madrid: Alfaguara, 1987, pp. 409-410.

popular de la plaza pública en los días del antruejo. En línea con los géneros carnavalescos se sitúa también Laurence Sterne, que con *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy* y su desacralización del género biográfico, deja una profunda huella en *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*.

Carnavalesco es también el humor de los movimientos de las Vanguardias, que, como he explicado, influye, junto a la ironía romántica, en la concepción literaria de nuestro autor. De hecho, tanto el idealismo romántico alemán como las Vanguardias Históricas cuestionan la obra de arte viendo en ella un producto incompleto e insatisfactorio, porque incapaz de abarcar la representación del mundo. La descomposición y la autorreflexión de la obra por parte de los idealistas de Jena (los hermanos Schlegel, Novalis, Jean Paul, Karl Solger) es fundamentalmente trágica, porque los artistas alemanes tienen como punto de comparación la creación divina. La distancia insalvable entre la realidad y el sueño acarrea la aniquilación del artefacto romántico.

Por el contrario, en el caso de los vanguardistas, la desaparición del cotejo con la naturaleza trueca la obra de arte en un puro juego. Según las teorías estéticas de Henri Bergson, de Luigi Pirandello, de Tristan Tzara, de Filippo Tommaso Marinetti, de Ramón Gómez de la Serna, el arte es una forma artística que descompone en lugar de componer, y que crea un pastiche, un conjunto heterogéneo y fragmentario de elementos, cuya relación es nula o lejanísima. La apertura y la parodia de la novela en sentido tradicional de parte de Cunqueiro se debe también a su afiliación a este arte lúdico, que rompe la barrera entre el espectáculo y los espectadores, como hemos visto en *Las crónicas del Sochantre* y en *Un hombre que se parecía a Orestes*. El contraste estilístico, el tono lírico poético del Modernismo en oposición al tono prosaico del realismo

popular y picaresco, es otra deuda del gallego con las Vanguardias, en especial, con Pirandello y su ensayo sobre el humorismo.

Como he explicado, al siciliano nuestro autor debe también el fondo pirandelliano de su imaginación que, en palabras de Cunqueiro, le "hace ver distintas versiones de un mismo personaje, lo cual es ver varios personajes y varias vidas…".[1261] El carácter múltiple y autoconsciente de los personajes de *Un hombre que se parecía a Orestes* es un legado de Pirandello y de *Seis personajes en busca de autor*; pero no solo, porque del cotejo entre la novela ganadora del Premio Nadal 1969 y, por un lado, *Niebla* de Miguel de Unamuno y, por otro, algunas obras vanguardistas de *Azorín* se ha podido relevar, incluso, la importante influencia de estos experimentos novelísticos sobre la producción cunqueiriana.

En definitiva, la búsqueda de la identidad de la novela lleva nuestro autor, un islote en la tradición realista y neorrealista de los años cuarenta y cincuenta, a compartir rasgos con la Postmodernidad. Entre los postulados posmodernos que he aplicado a Cunqueiro quiero recordar el de la deslegitimación de los grandes relatos de la verdad histórico-realista y el de la discontinuidad de la historia. En palabras de Jean-François Lyotard, los relatos a la postre se revelan fábulas, o sea, enunciados retóricos legitimados por el lenguaje y no por una supuesta verdad epistemológica. Además, en opinión de Walter Benjamin, se precisa replantear la historia, hasta ahora dominada por un centro fuerte de la cultura, para poder escribir el pasado trunco, olvidado y fragmentado de las experiencias individuales. En efecto, a un tipo de escritura con afanes realistas, hemos visto cómo el gallego opone una meta-literatura paródica que, en vez de ocultar, declara

[1261] R. Nicolás Rodríguez (ed.). *Entrevistas…*, *op. cit.*, p. 110.

abiertamente su textualidad y ficcionalidad. Nuestro escritor considera la obra un tejido de citaciones pretéritas, provenientes de diferentes lugares de la cultura, y esto lo acerca también a los planteamientos de los postestructuralistas, en especial, a las opiniones de Roland Barthes.

El problema de la verdad de la novela es un piélago de muy difícil navegación para Álvaro Cunqueiro, que aunque se inspire en los modelos de tradición cervantina, brinda su propia interpretación del lenguaje y de los arquetipos. La reflexión del gallego sobre el lenguaje ha ocupado muchas páginas de mi Tesis, en las que he intentado poner en evidencia el significado que Cunqueiro otorga a la lengua, nimbada para él de un halo poético, mágico y sagrado. La fe de nuestro escritor en el *Hieros Logos* tiene su punto de partida en la absorción del concepto aristotélico de "imaginación productiva", desarrollado por Immanuel Kant en la *Crítica del juicio*. Como hemos visto son muchos los escritores imaginativos que influyen en nuestro autor y en su literatura de carácter hierático y prescientífico, donde la palabra no describe la cosa, sino que la representa o, mejor dicho, al pronunciarla, la evoca y la crea dentro de la "realidad" (Novalis, Charles Baudelaire, Gilbert K. Chesterton, Vicente Risco, Ezra Pound, etc). Nuestro autor busca, por tanto, el lenguaje mítico del principio, el verbo de las matrices, capaz de rasgar el velo de Maya de las apariencias para vislumbrar, aunque de lejos, el mundo de las Ideas platónicas. En el caso de Cunqueiro, la *recherche* del *Logos* mítico equivale a una búsqueda nostálgica de la Edad Dorada, que echa su cuarto a espadas en la identidad de la novela y en la del hombre. Quiero decir que, al asumir la tarea de profeta-poeta, parecido al aedo clásico o al *minnesinger* germánico, que custodia la historia y los secretos de la comunidad, nuestro *poietés*

moderno se propone escribir una nueva épica, una nueva mitología de la humanidad a partir del inconsciente y de sus símbolos más profundos y ancestrales, esto es, a raíz de la memoria del pueblo que une el presente, el pasado y el porvenir.

Este viaje *illo tempore* lo hemos visto en *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, que he comparado con el *Enrique de Ofterdingen*. El viaje empieza con la contemplación interior, con la escucha de las voces misteriosas, del lenguaje de los sueños nocturnos, portador del tesoro de la humanidad, de la *trabe de ouro*. La imaginación, en fin, libre de las leyes de asociación de la materia, vuela hacia el inmenso e incognoscible espacio del *noúmeno*. Con la ilusión de poseer los recuerdos eternos, Sinbad vuelve la mirada hacia el exterior para transfigurarlo a imagen de su deseo. Por medio del lenguaje purificado y original, nuestro capitán da vida a su creación estética: el verbo mágico y milagroso vulnera la realidad y, como una nueva primavera de la tierra, hace brotar de ella un nuevo mundo floreciente, donde caben sus sueños de volver a navegar.

El mismo intento de reconquista de la identidad perdida lo he ponderado en *Las mocedades de Ulises*, donde Cunqueiro exalta la experiencia del hombre, entendida como aprendizaje a través de los ritos de paso y como conocimiento de sí mismo. En la novela, los pasos de Ulises se conforman con los ciclos de la vegetación y de la fructificación y con los arquetipos del imaginario colectivo. La personalidad del protagonista se erige también sobre la palabra: el verbo conforma la identidad interior del individuo como un espejo, como una representación de sí mismo, en la que actúa también la relación con el Otro en cuanto ser amado. El mindoniense nos viene a decir que el vínculo Yo-Otro, encarnado por

Ulises y Penélope, se sublima en un intercambio de palabras eróticas y simbólicas. La correspondencia entre dos es sombra, es una copia del amor divino y convierte el ideal del Yo en un Yo Ideal. Este recupera su identidad olvidada con el Otro, su correspondencia con la orquesta musical del Universo, que es un sistema de ritmos contrarios, cuyas partículas están ligadas amorosamente.

Desafortunadamente, como hemos podido comprobar de la lectura de las obras cunqueirianas, el camino de reconquista de la Unidad perdida no es sólo un *nostos* angosto y lleno de peligros, sino una hazaña que conduce al fracaso. Cunqueiro nos incita a mantener una actitud heroica y sin miedo frente a la vida; con todo, nos señala también la destrucción del sueño y sus funestas consecuencias. En la Tesis he incardinado el contraste entre los deseos de los personajes cunqueirianos y la realidad sobre el pensamiento filosófico-literario del Barroco y del idealismo alemán, porque, a todas luces, estas corrientes dan savia al escepticismo de nuestro autor. La Edad de Oro de las letras españolas seduce también a los románticos de Jena que ven, especialmente, en Pedro Calderón de la Barca un poderoso acicate a su ironía nihilista, que en Cunqueiro se gesta en *Las mocedades de Ulises* para hallar su clímax en *Un hombre que se parecía a Orestes*.

En *Las mocedades*, Cunqueiro siembra la duda acerca de la hazaña heroica del joven laértida, me refiero a la conjunción con el ser amado, ya sea con el enquiste del elemento del asesinato que enturbia el matrimonio, o bien en la inversión de los roles entre Ulises y Penélope: no es casual que sea Ulises quién espera largos años a Penélope. Como hemos visto, este indicio de escepticismo se tiñe de un sentimiento de desengaño en *Un hombre que se parecía a Orestes*. Aquí, el gallego se hace eco de las metáforas

barrocas del *Theatrum mundi* y de la vida como sueño. Por una parte, las obras de William Shakespeare y Pedro Calderón de la Barca nos vienen a decir que la realidad, a guisa de una representación teatral donde los hombres son los actores, se basa en la contraposición entre esencia y apariencia. Lo real tiene una doble cara, es antitético y paradójico; el mundo, como si fuese el decorado del escenario, es cambiante e ilusorio, las cosas siempre esconden otras facetas. El enmascaramiento de la realidad implica el disfraz del hombre sobre el tablado. A la manera de un actor, Orestes lleva una máscara y una vestimenta que encubren su identidad y le permiten asumir un papel, en este caso, el de vengador por excelencia, que nuestro protagonista no quiere representar. Por otra parte, de *La vida es sueño* hemos aprendido que el mundo equivale al sueño del yo deseante, que proyecta sobre lo exterior sus ideas y aspiraciones, pareciéndoles estas reales hasta descubrir, en el día de mañana, que lo que creía verdadero es equívoco y falaz. Desde el título, *Un hombre que se parecía a Orestes* plantea la cuestión de la identidad de Orestes, de su *Dasein*, la posición del ser en el mundo. Al no querer asumir el rol de vengador, Orestes se siente descentrado y se descubre un juguete de su propia imaginación y de la de los demás. La identidad de Orestes vacila entre sus pensamientos y los pensamientos de los otros (de Clitemnestra, de Egisto, de Electra, del pueblo de Micenas), entre la personalidad individual y la personalidad social. Entonces, es imposible para él reconocerse uno; por el contrario, según la fórmula pirandelliana que sigue Cunqueiro, es muchos yoes y muchas facetas.

Dialogando con las obras cimeras del Barroco, Cunqueiro nos muestra que la Unidad es un descubrimiento imposible, un mito de la Edad Dorada, porque el hombre y la realidad

permanecen atrapados en una multiplicidad irónica insalvable, y en la noción de *pensamiento débil* del Postmodernismo: el héroe, movido por fuerzas provenientes de diferentes direcciones y culturas, no ya de un centro de autoridad y estabilidad, se torna antihéroe, encontrándose disgregado en el medio de una hiperrealidad. Frente a esta desazón espiritual de la sociedad postilustrada, el gallego fluctúa entre creer en Dios o abandonarse al nihilismo. Recurriendo de nuevo al metateatro barroco y al desmantelamiento de la ilusión cómica, Cunqueiro se pregunta si todo lector, que con la confusión de los planos diegéticos como sucede en *El retablo de Maese Pedro* y en *El retablo de las maravillas* experimenta la sensación de penetrar en la ficción, se siente ente ficticio, o sea, personaje de un libro escrito o imaginado por otro. Jorge Luis Borges, en *Otras inquisiciones* (1952), es quien mejor nos explica el efecto de inquietud que nos provocan las cajas chinas: "¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las Mil y Una Noches?* ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado en la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios".[1262]

El desengaño del Barroco se ha dejado oír también en *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, donde el final es el naufragio. Las ensoñaciones del marino de navegar por los mares arábigos chocan contra la realidad objetiva: Venadita ya ha zarpado con otro capitán. Esta obra rezuma una ironía nihilista, porque Cunqueiro afirma que al final no había absolutamente nada, ni siquiera la mar que poder

[1262] Cito de C. Javier García. *Metanovela*. Madrid: Ediciones Jucar, 1994, pp. 35-36.

surcar. En efecto, el intento de fundir lo subjetivo y lo objetivo, lo finito y lo infinito, la creación artística y la obra divina ha resultado un espejismo de la imaginación y del deseo de Sinbad. Cuando desvanece la visión maravillosa de la unidad, Sinbad, al igual que Segismundo, se enfrenta a la nada, al vacío, a la total incertidumbre acerca de lo real. El capitán se siente derrotado por la cárcel de su Yo humano, limitado y fragmentado y, en consecuencia, renuncia. Segismundo se aferra a la idea de hacer el bien y los románticos encuentran cobijo en la historia, mientras que Sinbad se hunde en el desaliento más extremo perdiendo la vista y la memoria, que le habían permitido vislumbrar los resplandores de la mar.

Con todo, como hemos visto en la Tesis, al final de su producción novelística Álvaro Cunqueiro, matiza esta ironía negativa y abierta. Estamos en la década de los setenta y puede ser que Cunqueiro se sienta más próximo al final de su vida. Muere en 1981. En el análisis de *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca* y de *El año del cometa con la batalla de los cuatros reyes* hemos visto que el viaje hacia del desencanto del gallego se tiñe de cierta fe y de una buena dosis de vitalismo. Esto sucede cuando el autor aplica a las fugas fantinianas las teorías del neoplatonismo florentino. La liberación de Fanto del cautiverio en la torre de los Canavaro de Sexto se logra aplicando las enseñanzas del *De Ente y el Uno* de Juan Pico de la Mirandola. El condotiero sale de la torre por medio del fantasma de Dama Diana, esto es, penetrando en el Uno de Plotino, en el sistema de correspondencias del universo para luego reincorporarse a la realidad contingente. Es más, como hemos comprobado, el encuentro entre Fanto y el espectro de la bella dama emula el significado de la pareja Dante-Beatriz, donde ella acompaña al Dante vivo nada menos que en el Paraíso. La otra fuga, que también es un canto de

esperanza, es la de Fanto de una prisión en forma de hexaedro, circunscrito a una esfera, que, incluso, está dentro de otro hexaedro, a su vez, inscrito en otra esfera. Esta es la versión cunqueiriana de los dibujos de Leonardo da Vinci para el tratado *La divina proporción* y una variante del castillo de Franz Kafka y de la biblioteca de Jorge Luis Borges sobre el mismo problema: la existencia de un espacio y un tiempo ajenos a la conciencia humana. Fanto, al igual que el señor K. y el hombre borgiano, está encerrado en una cárcel imaginaria, pero él es el elegido, porque hasta ahora es el único que ha conseguido salir de la Esfera, que es la representación del Universo imaginado por Dios.

El camino de salvación de Cunqueiro, cuyas novelas son también una biografía interior, termina con *El año del cometa* y su metafísica de la Poesía. El mundo poético-literario de Álvaro Cunqueiro se crea en siete novelas y es una metáfora de los siete días del Génesis. Tras la séptima novela/jornada, los Autores pueden abandonar su magna tarea y descansar. Paulos/Cunqueiro se salvan de la muerte mediante el *Logos* y el Amor, porque esta última obra se forja sobre el cortocircuito de la ficción: el final es el principio y el principio es el final. Cuando el lector llega a la última página, la estructura anular le obliga a reanudar la narración volviendo a los prefacios, que relatan el asesinato del protagonista. En realidad, esta circularidad crea la ilusión de un cofre metaliterario, de un "mundo entre comillas", donde Paulos y su autor mueren y renacen al infinito.

APPENDIX

METAFICTION AND IMAGINATION IN ÁLVARO CUNQUEIRO'S WORK

Introduction

Over the past years, Álvaro Cunqueiro's (Mondoñedo, 1911-Vigo, 1981) Spanish novels and short tales have received very little critical attention compared to his journalistic articles, which, on the contrary, have caught the critics' interest. With the exception of his contribution to the poetic and political Avant-Garde magazines in the 1930s, all his articles were published during the Spanish Civil War and during the post-war period in newspapers and literary magazines, such as, *El Pueblo Gallego*, *La Voz de España*, *Vértice*, *Era Azul*, *Escorial*, *Santo y Seña*, *Fantasía*, *Misión*, *La noche*, etc. Recently, his journalistic production has been republished in different collections by César Antonio Molina, Henrique Alvarellos Casas, Anxo Tarrío Varela, María García Liñeira, Eva Ocampo Vigo, Miguel Vila Pernas, Xosé Antonio López Silva and Luis Alonso Girgado… In the same vein, his literary production written in Galician language, which includes poetry, prose and theatre, has been revitalized under the growing Galician independence movement, in which the linguistic and cultural studies are extremely important to build the feeling of a nation. On the contrary, his Spanish works, albeit the interest of some important

critics, for instance, Xoán González Millán, José Antonio Doval Liz, Ana Sofía Pérez Bustamante Mourier, Concepción Sanfiz Fernández, Rober C. Spires, Cristina de la Torre Woodhouse and Darío Villanueva Prieto, among others, lack of attention and visibility, perhaps still for political reasons. In 1947, Cunqueiro stepped back from the Falangism and moved from Madrid to his home town Mondoñedo, but the fact remains that he never abjured in any interview of his political commitment with the dictator Francisco Franco.

Therefore, with my Dissertation I intend to fill, or at least to begin to fill, this gap. As the title "Juegos metaliterarios e imaginación en la obra de Álvaro Cunqueiro" suggests, I focus on the author's *metaliterature*, *metafiction*, *self-consciousness literature* and powerful imagination, that is, the so called *poetic* or *productive imagination*. In doing so, I want to point to the fact that Cunqueiro's poetics rejects the forties and fifties realism, tremendism and behaviourism (*La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela, *Nada* de Carmen Laforet, *Los Bravos* de Jesús Fernández Santos o el *Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio); while it is closer to the sixties, seventies and eighties literary tendencies. In other words, Cunqueiro is a forerunner and tightly bound with Spanish American literature, the "magic realism" writers of the *Boom* (Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Alejo Carpentier, José Luis Borges…), with the self-referential novelists emerging in the mid 1970s, (Juan and Luis Goytisolo, Carmen Martín Gaite…) and with the hedonism and *l'Art pour l'Art* of the *novísimos* poets (Pere Gimferrer, Luis Alberto de Cuenca). This does not mean that Cunqueiro's writing is frivolous and avoids any serious problems, as some critics think, because he is not explicitly engaged with the "reality". It is probably fair to say that who tags the author's tales and novels as pure

fantasy and amusement is wrong, and I will try to prove it with an eye toward clarifying Cunqueiro's literary influences.

Purpose and theoretical concepts of the Dissertation

My Dissertation aims to analyze Álvaro Cunqueiro's early tales, written between 1939 and 1956 and gathered in the collection *Flores del año mil y pico de ave* [Barcelona: Táber, 1968], and his mature seven novels: *Merlín y familia* [Barcelona: Alfredo Herrero Romero, 1957]; *Las crónicas del Sochantre* [Barcelona: Alfredo Herrero Romero, 1959], that won the National Prize of the Critic for 1960; *Las mocedades de Ulises* [Barcelona: Argos, 1960]; *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas* [Barcelona: Argos, 1962]; *Un hombre que se parecía a Orestes* [Barcelona: Destino, 1969], winner of the Nadal Prize for best Spanish novel of 1969; *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca* [Barcelona: Destino, 1972] and *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes* [Barcelona: Destino, 1974]. Although, some of his novels were written before in Galician, such as, *Merlín e familia i outras historias* (1955), *As crónicas dos Sochantre* (1956) and *Si o vello Sinbad volvese ás illas…* (1961), as I said before, the Thesis brings into focus his Spanish prose and his Castilian translations, that, in reality, are new versions of the first publications, with a much more complex structure and updated content.

What I will show is that Cunqueiro's work displays the most important Literary Theories embracing the concepts of "irony", "humour" and "parody". In order to do so, after chapter 1, "Cunqueiro's literary biography", in chapter 2, "Overview of a modern irony and a modern humour literary

theory", I start with the definition of Romantic irony. At the end of the 18TH century and the beginning of the 19TH one, Friedrich Schlegel and his brother August Wilhelm, Novalis, Jean Paul and Karl Solger were part of the Jena Group, who believed that imagination is the key point of all art. According to the Jena Group, art must be the symbolic synthesis of dream and reality, of our unconscious part and the conscious one: which means that the artist is inspired by Nature and that the joint of the duality is irony. For the German romantics, irony is always negative and the "artefact" will be destroyed by his master, due to its imperfection and nothingness.

On the contrary, at the turn of the 20TH century, the pessimism casted on irony faded away and its concept, renamed then as humour, was based on the idea that art is something insignificant, trivial, absurd and laughable. According to the Avant-Garde author Luigi Pirandello (1867-1936), the core of art is humour, which means that any artistic form should fight against the logic and perfect composition of Classicism and Neoclassicism and, as a result, it should be spontaneous and unpredictable. Futurism [Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944)], Dadaism [Tristam Tzara (1896-1963) and *Ramonism* [Ramón Gómez de la Serna (1888-1963)] follow the same incongruence, because not only Truth and Reality are unattainable, but also the boundaries between art genres and among fiction and reality disappeared.

The theoretical concepts of irony and humour, that I have just explained, should be now clarified with the help of the contemporary Literary Schools. As known, the most important representative of the Chicago School is Wayne C. Booth. His *The Rhetoric of Irony* (1974) is a classic of the field. The new Aristotelian critic splits irony into to groups, "reliable irony" and "unreliable irony": while the

former one can be tracked down within the famous Booth's five steps reconstruction, the latter one stands for its negativity and nihilism, the so called "infinite and absolute negativity" of Soren Kierkegaard. Pere Ballart thinks that "la orfandad existencial y moral en que Occidente se encuentra desde la caída del Antiguo Régimen explica que la ironía se haya convertido en uno de los distintivos de la modernidad".[1263] The bottom point is that, nowadays, irony is considered one of the main features of art, for the reason I have explained before and for the fact that the same language is seen as ironic, mystified and discontinuous [Paul de Man. "The Rhetoric of Temporality" (1969)]. In this sense, much more positive than de Man is his Poststructuralist colleague Jonathan Culler [*Structural Poetic*. Ithaca: Cornell University Press, 1975], who shifts the focus from Jaques Derrida's *différance* to the role of the reader. The reader understands and gives its own interpretation of the ironic text; by doing so the meaning of the text is not certain, but, at the same time, it is not even as negative as de Man pointed out.

Finally, the study of Álvaro Cunqueiro's work requires a brief explanation of the definition of modern parody. From the Mijail Bakhtin's concept of *heteroglossia*, that is a mixture of different speeches, coming from different social voices [*Discourse in the Novel* (1934-1935)], the French Estructuralist critic Julia Kristeva coined the concept of *intertextuality*: "tout text se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'une autre texte".[1264] When in this essay I speak of *intertextuality*, *intertext* (Roland Barthes),

[1263] P. Ballart. *Eironeia*, *op. cit.*, p. 66.
[1264] J. Kristeva. "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", *op. cit.*, 440.

transtextuality and *hipertextuality* (Gérard Genette) or *literary transduction* (Lobomír Dolezel) I am referring to the fact that every text is, in reality, a transmission of other texts that are processed in circulation. In other words, the deep structure of a text is, in a certain way, a parody, because it rewrites and updates previous fragments. Furthermore, in the case of a *metafictional* text we are able to talk again in terms of parody as, in spite of reflecting other texts, a self-referential one mirrors its own frame [Margaret Rose. *Paroy/Metafiction*. London: Croom Helm, 1979].

In summary, these are the theoretical concepts of which I make use to analyze Álvaro Cunqueiro's short tales and novels. The next section is dedicated to the results of the commentary of the author's works. However, before approaching it, I would like to give an idea of Cunqueiro's poetics which, in the Dissertation, I put in chapter 3, divided into three parts. The first part is about the Galician's idealism and his belief in the myths and in the folktales, which reveals the influence of Mircea Eliade, Claude Lévi-Strauss and Vicente Risco. Indeed, in his writing Cunqueiro employs Immanuel Kant's *productive imagination* and *aesthetic symbol* [*Kritic der Urteilskraft* (1790)]. According to the author, the true art is imaginative and symbolic; hence it leads to the archetypes and to the collective unconscious.

Then, in the second part of Cunqueiro's poetics chapter, I emphasize how the author's narrative discourse is changeable by breaking the structure of the text into fragments and by mixing prose and theatre -*Las crónicas del Sochantre* and *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas* are the best examples of this pastiche-. The overlapping of literary modes and styles is an Avant-Garde legacy and it is also a form of *heteroglossia*. It should be noted,

furthermore, that in the case of Cunqueiro's discourse his parody of Realism uncovers not only an oral way of telling with the abuse of the copulative conjunction "y" and the relative conjunction "que", but also the use of metafictional and self-conscious practices.

Finally, in the third part of Cunqueiro's poetics, I talk about the sources of the author's aesthetic. It is a marvellous and hedonist world that Cunqueiro's displays in his works, influenced, as we will see, by Modernism and its tendencies to recreate the Medieval imagination and to build a *vie ficticie*.

Results of the commentary of Álvaro Cunqueiro's work

It is clear that the first result of the commentary of Álvaro's Cunqueiro's work is the author's strong belief that literature goes in circle and reinterprets and revises the *déjà-écrit*. The titles of his works prove it. As we have seen, they re-examine the universal tradition (the Classical one, the Arthurian one, the oriental one, the Renaissance one and the Celtic-Galician one…). In his short tales collection, *Flores del año mil y pico de ave*, we found out that the story "El caballero, la muerte y el Diablo" is inspired by Albrecht Dürer's namesake engraving, and that "Balada de las damas del tiempo pasado" is a comment of François Villon's poem, *Ballade des dames du temps jadis*. Cunqueiro's coming back to the Medieval and Renaissance sources is a consequence of the Modernism influence; in fact, the authors resorts to the modernist topics, such as, the courtesy love, the Pre-Raphaelite, angelical woman and the mephitic woman and the mephitic man. The Neo-Romantic motive love-death is also used by the

author and, like most of the others topics, is carnivalized, thanks to an everyday atmosphere and a prosaic language, that crashes, in a humorous way, the aesthetic and precious figures.

The same trivial background, that we rooted back to the picaresque (*Lazarillo of Tormes*) and to the grotesque realism of François Rabelais, and that is set against the "serious tradition", is a key point of the whole Álvaro Cunqueiro's literary production. In the sections "Los siete cuentos de otoño" and "San Gonzalo" of *Flores del año mil y pico de ave,* we also have seen how the author trifles with his region's folktales and imagination. Moreover, in *Merlín y familia*, it is clear that the author demystifies the *roman courtois* tradition: Merlin, the magician of the Camelot's court, is a simple warlock, like the Galician Saint Cyprian, living in a Galician *pazo*. Then, the same humoristic contrast was studied in *Las crónicas del Sochantre*, where the main character shares an experience with the Death Dance. In this case, the Galician *Santa Compaña* reminded us of Lucian from Samosata's *Dialogue of the Dead*, because of its antiheroic manipulation. As for *Las mocedades de Ulises* and *Un hombre que se parecía a Orestes*, we established that they are serious parodies of the Classical authorities Homer's *Odyssey* and Aeschylus's *Oresteia*; while, contrarily, the analysis of *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas* resolved into a demolishment of the medieval *mirabilia*, removed and remodelled from the collection *Thousand and one nights* and from the travel notebooks of Strabo, Pliny the Elder, John of Holywood, William of Rubruck, John Mandeville and Marco Polo, etc.

The last examples of parodic intertextuality that I brought up in the Dissertation belong to *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*. Here, following Miguel de

Cervantes's *Don Quijote* pattern, Álvaro Cunqueiro carnavalizes the *hipotexts* of *Lancelot of the Lake* (of the *Post-Vulgate* cycle and of Chrétien de Troyes), *Amadis of Gaul* (its author is Garci Rodríguez de Montalvo), *Tirant lo Blanch* (of Joanot Martorell) and *Alexander the Great* (in the Classical version of Psuedo-Calistenes y of Plutarch, and in the Medieval French and Spanish versions, *Le roman de Alexandre* and *Libro de Alexandre*). Underneath Fanto Fantini's character there are all these sources. The author employs them to trivialize and, at the same time, to homage the Medieval knight, who in the 15th century turned into the Castilian knight and the Italian *condottiero*: both of them imbued, as we have seen, by war skills and by *humanae litterae*.

When in this study I speak about metaliterature and metafiction, I am describing not only Cunqueiro's narrative as a fictional world rising and growing from literature itself, where, according to Roland Barthes ["La mort de l'auteur" (1968)], the author is dead; also I am referring to the author's narrative as a *narcissistic fiction*, that "provides, within itself, a commentary on its own status as fiction and as language, and also on its own processes of production and reception".[1265] Actually, the so called "adventure of the narrative" is the second result of the commentary of Álvaro Cunqueiro's work. The issue of mimesis versus imagination arose with Miguel de Cervantes and we discovered that Cunqueiro follows *Don Quixote*'s path and tradition. As the analyses of the texts demonstrated, our writer borrowed from Cervantes the "book/manuscript found recourse" and uses it in three novels (*Las crónicas del Sochantre*, *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas* y *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*). The Chinese-box structure reveals the transgression of the boundary

[1265] L. Hutcheon. *Narcissistic Narrative*, *op. cit.*, p. xii.

separating art and life. As we saw in *Las crónicas*, the chronicle genre breaks its convention of faithfulness, because it introduces an extraordinary character, the Death Dance, which forces the text to shift from the fantastic to the marvellous literary category. In *Vida y fugas* happens exactly the same, as the biography genre crashes when Cunqueiro fits in the historical diegesis an Aesopic's and Lucian's element, a talking dog, that, on the other hand, is a reminiscence of *El coloquio de los perros*. Cunqueiro's use of the manuscript as a self-referring tool confirms the influence on the author of the Romantic irony and of the Avant-Garde humour and, in addition to that, it approaches Cunqueiro's semantic to the Postmodern fiction.

Robert Spires suggested that "*Un hombre que se parecía a Orestes* can be seen as a bridge, finally, between the Spanish New Novel of the 1960's, and the Self-Referential Novel of the 1970's and 80's".[1266] In fact, the commentary of the text showed that the Nadal Prize novel of 1969 is an example of Postmodern tendencies. Cunqueiro was very aware of the baroque models of metatextuality and self-reflexivity (Pedro Calderón de la Barca's *El gran teatro del mundo* and Miguel de Cervantes's *El retablo de las maravillas* and *El retablo de Maese Pedro*) as much as of the Avant-Garde ones (Miguel de Unamuno' s *Mist*, Luigi Pirandello's *Six characters in search of an author*). The result of this trantextuality is a fragmented diegesis where the story is demystified due to the multiple authorities; where the reader plays an important part in the chain of the production of the text, decoding its meaning; and, finally, where the characters are self-aware of their roles (Orestes and Egisto) and of their linguistic-artistic ontology (Doña Inés). Furthermore, *Un*

[1266] R. C. Spires. "Álvaro Cunqueiro's *Orestes* and the rebellion against novelistic constraints", *op. cit.*, pp. 342-343.

hombre que se parecía a Orestes is not the only novel that links Cunqueiro to Postmodernism. In short, we found out that *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes* is a work in progress novel: the text produces the illusion of a spiral, that focuses on its own coming-into-being, on its own literary process as an infinite series of literary pieces put together by no author.

Finally, the last result of the commentary of Álvaro Cunqueiro's work concerns the *Hieros Logos* and the myth of the Golden Age. In the Dissertation, I drew attention to the fact that, as Novalis, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud or Gilbert K. Chesterton, the Galician author is a prophet and his writing is a *poiesis*, intended to fill the gulf between reality and dream. In Cunqueiro's opinion, although the Golden Age exists only in the childhood, one of mankind's duties is to seek for it. As we have seen, *Merlín y familia*, *Las crónicas del Sochantre* and *Las mocedades de Ulises* end happily, because the main character is still young. In *Merlín y familia*, Felipe is a child, who grows up with Merlin as his tutor; in *Las crónicas*, after the strange adventure with the skeletons, Charles Anne receives one of the ghost's inheritance, and in *Las mocedades*, after 10 years of perilous navigation, Ulysses comes back to Ithaca -a symbol of the Golden Age- to meet Penelope. Instead, we noticed that the is no happy end in *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, in *Un hombre que se parecía a Orestes* and in *Vida y fugas de Fanto Fantini*. Sinbad is an old captain who tries to go back to the glorious days, when he was young, strong and famous. As Don Quijote, Sinbad is a dreamer who wants, helped by the power of the poetic imagination and the poetic language, to shape a reality that, at the end, beats him and knocks him down. In the case of Fanto Fantini, his renown past, full of adventures and oneiric and Neo-Platonist visions as a

condottiero and as a humanist, vanishes as soon as he gets old and weak. And, finally, with no doubt, we can say that Orestes is the best example of Cunqueiro's skepticism. In fact, the analysis of the text disclosed that in *Un hombre que se parecía a Orestes* dreaming stands for finding out who is Orestes, according to his *Dasein*. The diegesis displays that, under the influence of the baroque metaphors "Life as a Theatre" and "Life as Dream" of William Shakespeare and Pedro Calderón de la Barca, Cunqueiro suggests that Orestes wears a mask and has many identities, and that the same reality is changeable and has an infinite numbers of faces. Orestes spends his entire life wondering if it worth to revenge Agamemnon's death. Unlike Hamlet, Orestes never kills the usurper. In fact, with his continuous doubts and lack of actions Orestes represents the *weak thought* of the Postmodern society [Gianni Vattimo. *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli, 1983].

Conclusions

In conclusion, the study of Álvaro Cunqueiro's Spanish short tales and novels pinpointed that his Castilian prose is much more complex than it seems. It is a fallacy to believe that his works can be classified under the letterhead of escaping literature. Cunqueiro was a tireless reader and his cultural background was extremely huge. Throughout the Thesis I tried to demonstrate that the author's influences cover from the Greek and Latin *auctoritates* to the Modern artistic tendencies of the 19th centuries and the wakening of the 20th one. Besides, in the shelves of Cunqueiro's library there were Medieval authorities as well as Renaissance, Enlightenment and Romantic authors that the Galician read avidly. Now, in my

opinion, it appears clearer that, during the Spanish post-war period, Cunqueiro was a minority author because the critics underestimated and neglected him. With the Dissertation I hope to have provided a better view of his literary production.

BIBLIOGRAFÍA

I.1. Bibliografías sobre Álvaro Cunqueiro

ÁLVAREZ, Marta. "Bibliografía". *Álvaro Cunqueiro: la aventura del contar.* Zaragoza: Pórtico Librerías, 2010, pp. 335-365.

"Álvaro Cunqueiro, datos biobliográficos". *Primer Acto* 241 (1991), pp. 8-11.

CRIADO MARTÍNEZ, Ninfa. "Bibliografía". *Álvaro Cunqueiro: el juego de la ficción dramática*. Madrid: Instituto de la Lengua Española, 2004, pp. 193-212.

GONZÁLEZ ALONSO, Cristina. "Bibliografía". *As (re)traducións de Álvaro Cunqueiro en 'Faro de Vigo': unha achega*. Vigo: Universidade de Vigo, 2007, pp. 76-85.

GONZÁLEZ MILLÁN, Xoán. "Bibliografía". *Álvaro Cunqueiro e Merlín e Familia*. Vigo: Galaxia, 1991, pp. 89-97.

JARAZO, Rubén *et alii*. "Procesos de catalogación e documentación bibliográfica nun proxecto de investigación: primeiros pasos para a investigación xornalística en Álvaro Cunqueiro". (Eds.) Joám Evans Pim, Bárbara Kristensen y Oscar Crespo Argibay. *Relatorios do primeiro congreso da mocidade investigadora galega*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2007, pp. 583-591.

LOURENZO, Manuel y Francisco Pillado Mayor. "Bibliografía". *Guía das obras dramáticas de Álvaro Cunqueiro*. A Coruña: Diputación Provincial, 2006, pp. 127-156.

ODRIOZOLA, Antonio. "Lembranza de Álvaro Cunqueiro e unha bibliografía máis da sua obra". *Grial* 72 (1981), pp. 235-260.

---. "El primer libro en lengua vasca y la bibliografía de Cela y Cunqueiro". *Grial* 23 (1968), pp. 93-100.

PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana-Sofía. "Bibliografía". *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro: cosmovisión, codificación y significado en la novela.* Cádiz: Universidad de Cádiz, 1991, pp. 271-297.

PILLADO MAYOR, Francisco. "Álvaro Cunqueiro: bibliografía teatral". *Casahamlet* 1 (1999), pp. 86-95.

ROIG RECHOU, Blanca-Anav y Miguel-Anxo Seixas Seoane (coords.); (colabs.) Mª do Mar de la Fuente Bralo, Carme Iglesias González y Mª Xosé López Pérez. "Bibliografía sobre Álvaro Cunqueiro". (Coord.) Anxo Tarrío Varela. *Álvaro Cunqueiro.* Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1992, pp. 221-289.

SANFIZ FERNÁNDEZ, Concepción. "Bibligrafía". *Claves para un análisis comparativo de la narrativa de Italo Calvino y Álvaro Cunqueiro.* Lugo: Diputación Provincial, 2000, pp. 334-347.

VÁZQUEZ RAMOS, Carmen (coord.). *Álvaro Cunqueiro: catálogo de Mostra bibliográfica organizada pola Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago, Santiago, 15-31 de maio de 1991*. Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1991.

VILA PERNAS, Miguel. "Bibliografía". Álvaro Cunqueiro. *Na mesa con Cunqueiro: antoloxía gastronómica e literaria.* Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2011, pp. 59-69.

GIRGADO, Luis Alonso y Lorena Domínguez Mallo (eds.). "Bibliografía". Álvaro Cunqueiro. *Los días en "La Noche": (Santiago de Compostela, 1959-1962).* (Colab.) Anastasio Iglesias Blanco. Santiago de Compostela: Follas Novas, D. L., 2012, pp. 47-52.

LÓPEZ SILVA, Xosé Antonio. "Bibliografía". Álvaro Cunqueiro. *De santos y milagros*. Madrid: Fundación Banco Santander, 2012, pp. lxxv-lxxx.

I.2. Obras de Álvaro Cunqueiro

I.2.1. Poesía

Mar ao Norde. Santiago de Compostela: Nós, 1932.

Cantiga nova que se chama riveira. Santiago de Compostela: Resol, 1933.

Poemas do sí e non: *con 7 dibujos de L. Seoane*. Lugo: Un, 1933.

Poemas: antología de inéditos. Lisboa: Descobrimiento, 1934.

[Tomo la referencia de Antonio Odriozola. "Lembranza de Álvaro Cunqueiro e unha bibliografía máis da sua obra". *Grial* 72 (1981), p. 240, quien lo incluye en su bibliografía porque aparece citado en un lista de obras del autor al final de *Dona do corpo delgado*, pero yo tampoco he encontrado el libro en cuestión].

Elegías y canciones. Barcelona: Apolo, 1940.

Dona do corpo delgado. Pontevedra: Editor Sabino Torres Ferrer, 1950.

Somas de craridades: *e unha carta a Luís Seoane por S. Montero Díaz*. A Coruña: Cuco-Rei, 1977.

[Contiene siete poemas de Cunqueiro de 1932].

Herba aquí e acolá.
[Libro de poemas preparado por Miguel González Garcés, que no se publicó. El texto aparece en] *Obra en galego completa.* Vigo: Galaxia, 1980, vol. I.
Obra en galego completa: poesía. Vigo: Galaxia, 1980, vol. I.
Antología poética: *texto bilingüe*. (Selec., pról. y trad. de) César Antonio Molina. Barcelona: Plaza & Janés. 1983.
Galiza: *Mondoñedo (1930-1933)*. Ed. facs. (Introd. de) Luís Alonso Girgado; (índice y revis. dos textos de) Amelia Rodrígues Esteves y Begoña Eguizábal Gándara. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro, 1990.
[Incluye *Papel de Color* y *Frol de Diversos*].
Autopoética e poesías: *1935*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1991, vols. I, II.
[Autógrafos e inéditos de Álvaro Cunqueiro].
Flor de Diversos: *escolma de poetas traducidos*. (Escolma e introd. de) Xesús González Gómez. Vigo: Galaxia, 1991.
Poesía en gallego completa. (Pról. de) Vicente Araguas; (selec., pról. y trad. de) César Antonio Molina. Madrid: Visor Libros, 2003.
"Ben quixera". *Grial* XLIX: 192 (2011), p. 137.
Doña do corpo delgado, Herba aquí e acolá, Outros poemas 1933-1981. (Eds.) Xosé Enrique Costas e Iago Buerger. Vigo: Galaxia, 2011.
"D'un libro". *Grial* XLIX: 192 (2011), p. 136.
Elegías y canciones. (Limiar de) César Cunqueiro; (ilustraciones de) Xulio García Rivas. Santiago de Compoestela: Follas Novas, 2011.
"Liña". *Grial* XLIX: 192 (2011), p. 138.
Mar ao norde=mar al norte: (poemas, 1932). (Ilustraciones de) Luis Seoane; (trad.) Xavier R. Baixeras; (epílogo de) Xosé María Álvarez Cáccamo. Madrid: Alento, 2011.

"Nenos". *Grial* XLIX: 192 (2011), p. 139.
"Noiturnio III". *Grial* XLIX: 192 (2011), p. 137.
"Oco". *Grial* XLIX: 192 (2011), p. 139.
"Soma de caridades". *Grial* XLIX: 192 (2011), p. 138.

I.2.2. Teatro

"Rogelia en Finisterre: acción dramática en siete cuadros". *Vértice* (Suplemento literario) (1941).

O incerto Señor Don Hamlet, Príncipe de Dinamarca: peza dramática en tres xornadas, na que se representan as suas dúbidas e morte, e se dá varia noticia de outras xentes. Vigo: Galaxia, 1958.

"A noite vai coma un río: peza dramática nun prólogo e dúas xornadas divididas en catro cadros i un epílogo". *Grial* (Separata) III: 10 (1965), pp. 413-438.
[Posteriormente, con algunas adaptaciones, pasa a constituir la cuarta parte de la novela *Un hombre que se parecía a Orestes*].

Don Hamlet e tres pezas máis. Vigo: Galaxia, 1974.
[Las tres piezas restantes son *A noite va como un río*, *Palabras de víspera*, *Función de Romeo y Julieta*, esta última procedente de la novela *Las crónicas del Sochantre*].

Obra en galego completa: teatro. Vigo: Galaxia, 1980, vol. I.

El incierto señor Don Hamlet y otras piezas dramáticas: teatro completo. (Pról. y trad. de) Basilio Losada. Barcelona: Destino, 1992.

"Xan, o bó conspirador: invención nun prólogo e dous actos". *Grial* XVI (1978), pp. 204-207.

[Principio de una pieza teatral fechada en torno a 1933].

Rúa 26: diálogo limiar. (Introd. de) Teresa López. Santiago de Compostela: Laiovento, 1995.

La noche va como un río y otras piezas dramáticas breves=Au fil de la Nuit et autres pièces courtes. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2011.

I.2.3. Narrativa

"Historia del Caballero Rafael (novela bizantina incompleta)". *Vértice* (Suplemento literario) 7 (1939), p. 1-13.

Balada de las damas del tiempo pasado. Madrid: Alhambra, 1945.

[Contiene además otras semblanzas y relatos breves].

Balada de las damas del tiempo pasado. Madrid: Círculo de Amigos de la Historia, 1976.

[Contiene, además del texto de la edición anteriormente citada, otros capítulos añadidos con nuevas semblanzas y relatos breves].

San Gonzalo. Madrid: Editora Nacional, 1945.

[Publicado con el pseudónimo de Álvaro Labrada].

Rondeau en loor de un botánico del s. XVIII que regresa de Cipango y Catay, y todas las Indias. Luarca (Valdés): Imprenta Herederos de Ramiro P. del Río, 1951.

[Cuento infantil en verso escrito por Álvaro Cunqueiro para un hijo de Fernando Labrada. Edición privada].

Merlín e familia i outras historias. Vigo: Galaxia, 1955.

[Empleo la edición de Vigo: Galaxia, 1985].

Merlín y familia. Barcelona: Alfredo Herrero Romero, 1957.

[Empleo la edición de Barcelona: Destino, 1969].

As crónicas do Sochantre. Vigo: Galaxia, 1956.
[Empleo la edición de Vigo: Galaxia, 1985].
Las crónicas del Sochantre. Barcelona: Alfredo Herrero Romero, 1959.
[Premio Nacional de la Crítica 1960].
[Empleo la edición de Barcelona: Destino, 1966].
El caballero, la muerte y el diablo y otras dos o tres historias. Madrid: El Grifón, 1956.
Vigo: puerta del Atlántico. Vigo: Ayuntamiento, 1957.
"La casa del Merlín". *ABC* (19 de enero de 1958).
[Capítulo extraído de *Merlín y familia*].
"La princesa que quería casar". *ABC* (16 de marzo de 1958).
[Capítulo extraído de *Merlín y familia*].
Teatro venatorio y coquinario gallego. (En colaboración con) José María Castroviejo; (Epíl. de) Emilio Álvarez Blázquez). Vigo: Monterrey, 1958.
Viaje por los montes y chimeneas de Galicia: caza y cocinas gallegas. Madrid: Espasa-Calpe, 1962.
[Versión castellana de *Teatro venatorio y coquinario gallego*].
Escola de menciñeiros e Fábula de varia xente. (Pról. de) Domingo García-Sabell. Vigo: Galaxia, 1960.
Tertulia de boticas prodigiosas y Escuela de curanderos. Barcelona: Destino, 1976.
[Contiene, como segunda parte, la versión castellana de *Escola de menciñeiros*, más una primera parte original].
Las mocedades de Ulises. Barcelona: Argos, 1960.
[Empleo la edición de Barcelona: Destino, 1960].
Si o vello Sinbad volvese ás illas... Vigo: Galaxia, 1961.
[Empleo la edición de Vigo: Galaxia, 1985].
Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas. Barcelona: Argos, 1962.
[Empleo la edición de Barcelona: Destino, 1991].

Rutas de España. Ruta N. 12: La Coruña, Lugo, Orense, Pontevedra, Santiago de Compostela. Madrid: Publicaciones Españolas, 1962.

Pesca y conservas. Itinerarios turístico-gastronómicos de la provincia de Pontevedra. (En colaboración con) Gaspar Massó. Vigo: ¿Diputación Provincial?, 1964.

El camino de Santiago. España: ¿Edición del autor?, 1965.

Daniela y la estrella. Vigo: Imprenta Faro de Vigo, 1967.
[Edición privada costeada por el notario Alberto Casal. Cuento infantil].

Flores del año mil y pico de ave. Barcelona: Táber, 1968.
[Contiene: *El caballero, la muerte y el diablo*, *Los siete cuentos de otoño*, *Balada de las damas del tiempo pasado*, *San Gonzalo*, *La historia del caballero Rafael (novela bizantina incompleta)*].
[Empleo la edición de Barcelona: Seix Barral, 1984].

Lugo. (Pról. de) Manuel Fraga Iribarne. Lugo: Everest, 1968.

Un hombre que se parecía a Orestes. Barcelona: Destino, 1969.
[Premio Eugenio Nadal 1969].

Pontevedra. Rías Bajas. León: Everest, 1969.

Historia del Ángel Adriel, guardián de la puerta sur del Paraíso. Vigo: Imprenta Faro de Vigo, 1970.
[Edición privada costeada por el notario Alberto Casal. Cuento].

Xente de aquí e de acolá. Vigo: Galaxia, 1971.

La otra gente. Barcelona: Destino, 1975.
[Versión castellana de *Xente de aquí e acolá* con la adición de un retrato].
[Empleo la edición de Barcelona: Destino, 1991].

Folks from here and there. (Translated from Galician by) Katheen March, Sofia (Bulgaria): Small Stations Press, 2011.

Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca. Barcelona: Destino, 1972.

[Empleo la edición de Barcelona: Destino, 1991].

Vida e fugas de Fanto Fantini. (Trad.) Xosé Henrique Costas González. Santiago de Compostela: Edicións Positivas, 1991.

A Cociña Galega. Vigo: Galaxia, 1973.

"Comenzando por un morto". *Grial* XI: 41 (1973), pp. 315-323.

[Traducción al gallego del primer capítulo de *El año del cometa*].

El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes. Barcelona: Destino, 1974.

[Empleo la edición de Barcelona: Destino, 1991].

Rías Bajas Gallegas. León: Everest, 1975.

Vigo y su Ría. León: Everest, 1975.

Laude de Vírgenes Románicas. Barcelona: Compañía Roca-Radiadores, 1979.

Os outros feirantes. Vigo: Galaxia, 1979.

[Premio de la Crítica gallega 1979].

Las historias gallegas de D. Álvaro Cunqueiro. Madrid: Banco de Crédito e Inversiones, 1981.

[Versión castellana de *Os outros feirantes* con algunas adiciones de diversas procedencias].

La Cocina Galega. León: Everest, 1981.

Laude de Camelia. Pontevedra: Diputación Provincial, 1981.

Ollar Galicia. (Fotografía de) Raimón Camprubí. Madrid: Destino, 1981.

Ver Galicia. (Fotografía de) Raimón Camprubí. Madrid: Destino, 1981.

[Versión castellana de *Ollar Galicia*].

Historia de una isla llamada Brenda. Vigo: Artes Gráficas Galicia, 1982.

[Cuento infantil, publicado póstumo, que escribió Álvaro Cunqueiro para Brenda Casal. Edición privada].

Obra en galego completa: *narrativa*. Vigo: Galaxia, 1982, vol. II.

Obra en galego completa: *semblanzas*. Vigo: Galaxia, 1983, vol. III.

Obras literarias en castellano. (Texto preparado por) José María Dobarro Paz. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2006, vols. I, II.

Narrativa curta: *antoloxía*. (Ed.) María Xesús Nogueira Pereira. Vigo: Asociación Socio-Pedagóxica Galega, 1997.

Millor que decila fora pintala. (Ilustracións de) Fausto Isorna. Vigo: Galaxia, 2005.

Jordan escondido y otros cuentos. (En colaboración con) Alberto Casal. Madrid: Hiperión, 2007.

Alá no noroeste: unha cartografía literaria do Camiño en León. (En colaboración con) *et alii*; (coords.) Javier Gómez Montero y Luciano Rodríguez. León: Lobo Sapiens, 2010.

Remuíño de prosas. Cadernos Ramón Piñeiro (XX). (Eds.) Luís Alonso Girgado, Luís Cochón e Lorena Domínguez Mallo. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2011.

Viaje a Lugo: páginas sobre la ciudad. (Introd., selec. de textos y notas de) María Xésus Nogueira Pereira. Santiago de Compostela: Alvarellos, 2011.

I.2.4. Recopilaciones de artículos, ensayos, discursos y cartas

El mundo y otras vísperas. Paisajes y retratos. ¿Lugo?: Un, 1936.

[Tomo la referencia de Antonio Odriozola "Lembranza de Álvaro Cunqueiro e unha bibliografía máis da sua obra". *Grial* 72 (1981), p. 248, quien duda de la existencia de esta edición, citada en la lista de obras del autor que aparece al final de *Elegias y Canciones* y, asimismo, con el título de *Paisajes y Retratos*, en la lista que se adjunta al término de *Baladas de las damas del tiempo pasado*, Madrid, Alhambra, 1945. Couceiro Freijomil la divide en dos obras, *Paisajes y Retratos*, 1933 y *El mundo y otras vísperas*, Santiago, 1936].

"El paisaje en la concepción poética". (Eds.) Ramón Otero Predayo *et alii*. *Paisaxe e Cultura: ensayos.* Amoeiro (Orense): Fundación Otero Pedrayo, 1955, pp. 143-148.

"Imaginación e creación: notas para unha conferencia". *Grial* I (1963), pp. 179-184.

[Empleo la versión castellana "Imaginación y creación". (Selec., pról. trad. del gallego y notas de) César Antonio Molina. *Tesoros y otras magias.* Barcelona: Tusquets, 1984, pp. 195-203].

"As mil caras de Shakespeare". *Grial* II (1964), pp. 419-436.

[Empleo la versión castellana "Las mil caras de Shakespeare". *Universo Cunqueiro*. (Pról. de) Fernando Onega; (trad. parcial de) Concha Martíenz Mayo y Maricarme García Ares. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 2005, pp. 109-131].

Tesouros novos e vellos. (Pról. de) J. Rof Carballo. Vigo: Galaxia, 1964.

[Discurso de ingreso en la Real Academia Galega y contestación de Francisco Fernández del Riego].

"Wenceslao Fernández Flórez, gallego universal". *La Estafeta Literaria* 249 (1964), pp. 3-4.

"A autobiografía de John Cowpper Powys". *Grial* IV (1966), pp. 494-495.

[Artículo publicado con el pseudónimo de S. S.].

"Dous poemas de Nelly Sachs. Notas e trad. de M. M. Seoane". *Grial* IV (1966), pp. 490-491.

[M. M. Seoane es un pseudónimo de Álvaro Cunqueiro].

"Parentes de don Ramón por parte das estrelas". *Grial* IV (1966), pp. 347-351.

[Empleo la edición de *Obra en galego completa*. Vigo: Galaxia, 1991, vol. IV, pp. 305-312].

"Esopo en gallego". *Grial* V (1967), pp. 71-72.

"La Coruña por M. González Garcés. Reseña por S. S.". *Grial* VI (1968), pp. 373-374.

[S. S. es un pseudónimo de Álvaro Cunqueiro].

"Dous contos de Yasunari Kawabata. Notas e trad. de S. Seoane". *Grial* VI (1968), pp. 464-468.

[S. Seoane es un pseudónimo de Álvaro Cunqueiro].

"Mercel Proust por G. D. Painter. Reseña por Patricio Mor". *Grial* VI (1968), pp. 246-247.

[Patricio Mor es un pseudónimo de Álvaro Cunqueiro].

"O Graal" *Grial* VI (1968), pp. 486-487.

[Artículo publicado con el pseudónimo de Álvaro Labrada].

"Renacimiento das letras occitanas". *Grial* VI (1968), pp. 380-381.

[Artículo publicado con las iniciales de S. S.].

"Diccionario de ángeles". *La Estafeta Literaria* 415 (1 de marzo de 1969), pp. 4-7.

La Cocina Cristiana de Occidente. Barcelona: Tusquets, 1969.

El envés. Barcelona: Táber, 1969.

"Aguardando Nós". *Nós* XI: 145 (1970), pp. 31-32.

El descanso del camellero. Barcelona: Táber, 1970.

Laberinto y Cía. Barcelona: Táber, 1970.

"No centenario de Dickens". *Grial* VIII (1970), p. 375.
[Artículo publicado con el pseudónimo de Patricio Mor].

"Un gaitero". *Grial* VIII (1970), pp. 232-234.

"Compostela". *Grial* IX: 33 (1971), pp. 351-354.

"O primeiro centenario de Proust". *Grial* IX (1971), pp. 125-126.
[Artículo publicado sin nombre].

"O viaxe a Galicia". *Grial* IX (1971), pp. 109-110.

"O noso Villon de cada día". *Grial* X (1972), pp. 121-122.
[Artículo publicado con las iniciales de S. S.].
[Empleo la edición de *Obra en galego completa.* Vigo: Galaxia, 1991, vol. IV, pp. 157-159].

"A Occitania que desperta". *Grial* X (1972), p. 380.
[Artículo publicado con las iniciales de S. S.].

"Unha nota encol de Mailoc" *Grial* XI (1973), p. 384.
[Artículo publicado con las iniciales de A. C.].

"As donas do Vilar". *Grial* XIII (1975), pp. 538-539.

"Lugo bimilenario". *Grial* XIII (1975), p. 277.
[Artículo publicado con las iniciales de A. C.].

"O 'Nobiliario' do Conde Barcelos (Reseña)". *Grial* XIII (1975), pp. 270-271.

"A poesía de Rosalía de Castro (Reseña)". *Grial* XIII (1975), pp. 272-273.
[Artículo publicado con el pseudónimo de S. Seoane].

"A voz de Otero Pedrayo, unha voz eterna". *Grial* XIV (1976), p. 270.
[Artículo publicado con las iniciales de A. C.].

"Manuel Colmeiro". *Grial* XIV (1976), pp. 84-86.

"Ossian en Wetzel e *Carlota en Weimar*". *Grial* XIV (1976), pp. 379-381.

[Artículo publicado con el pseudónimo de Álvaro Labrada].

"Ramón Cabanillas". *Grial* XIV (1976), pp. 524-527.

"Zacharias Werner". *Grial* XIV (1976), pp. 236-238.

"A Santiago ven el Rei". *Grial* XV: 371 (1977), pp. 373-374.
[Artículo publicado con el pseudónimo de M. María Seoane].

"Cómo hai que leer a Kafka". *Grial* XV: 371 (1977), p. 372.
[Artículo publicado con las iniciales de S. S.].

"O portugués de Valery-Larbaud". *Grial* XV: 371 (1977), pp. 243-244.
[Artículo publicado con las iniciales de S. S.].

"Sobre a sombra de Rosalía". *Grial* XV: 371 (1977), p. 493.
[Artículo publicado con las iniciales de S. S.].

"Unha historia escocesa contada por Plácido R. Castro". *Grial* XV: 371 (1977), p. 242.
[Artículo publicado con las iniciales de A. C.].

"Luís Seoane, meu ilustrador". *Grial* XVII: 355 (1979), p. 356.

"Lord Dunsany, *A sentencia dourada*". *Grial* XVIII: 67 (1980), pp. 80-87.

Discursos leídos el día 28 de enero de 1980, en el solemne acto académico de investidura de los doctores Honoris Causa Camilo José Cela, Álvaro Cunqueiro, Joseph Piel. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1981.

"Homero, *Odisea*". *Círculo de Lectores.* Barcelona: Grandes Clásicos Universales, 1981.
[Empleo la edición de *Universo Cunqueiro*, *op. cit.*, pp. 15-31].

Fábulas y leyendas de la mar. (Ed. y pról. de Néstor Luján). Barcelona: Tusquets, 1982.
[Empleo la edición de Barcelona: Tusquets, 1983].

Obra en galego completa: ensaios. Vigo: Galaxia, 1983, vol. IV.

"Precisiones sobre la viga de oro". (Selec., pról., trad. del gallego y notas de) César Antonio Molina. *Tesoros y otras magias*, *op. cit.*, pp. 155-157.

Tesoros y otras magias, *op. cit.*

Viajes imaginarios y reales. (Selec. y pról. de) César Antonio Molina. Barcelona: Tusquets, 1986.
[Empleo la edición de Barcelona: Tusquets, 1991].

Los otros caminos. (Selec. de) César Antonio Molina. Barcelona: Tusquets, 1988.

El pasajero en Galicia. (Selec. y pról. de) César Antonio Molina. Barcelona: Tusquets, 1989.
[Empleo la edición de Barcelona: Tusquets, 2002].

Álvaro Cunqueiro. (Ed. y pról. de) José Filgueira Valverde. A Coruña: Real Academia Galega, 1991.
[Contiene tres discursos de Álvaro Cunqueiro en la Real Academia Galega y siete poemas].

Álvaro Cunqueiro: dos discursos. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1991.

Álvaro Cunqueiro: escritos recuperados: Día das Letras Galegas 1991. (Ed.) Departamento de Filoloxía Galega; (pról. de) Anxo Tarrío Varela. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1991.

A máxia da palavra: Cunqueiro na rádio: (crónicas, adaptacions, charlas, entrevistas e guións de Álvaro Cunqueiro en RNE). (Selec., transc., trad. y ed. de) Lino Braxe y Xavier Seoane. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1991.

Cada día tiene su historia y otras series: comentarios radiofónicos, Radio Nacional de España A Coruña, 1956-1981. (Introd. de) José Filgueira Valverde; (present. de) Manuel Lombao Lombao. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1991.

"Catrocentos anos de Shakespeare". *Obra en galego completa…*, *op. cit.*, vol. IV, pp. 222-224.

La bella del dragón: de amores, sabores y fornicios. (Selec. y pról. de) César Antonio Molina. Barcelona: Tusquets, 1991.

"No centenario de Molière: unha lección de poética". *Obra en galego completa…*, *op. cit.*, vol. IV, pp. 160-163.

"No segundo centenario de Novalis: onde haxa nenos, haberá sempre unha Idade de Ouro". *Obra en galego completa…*, *op. cit.*, vol. IV, pp. 128-131.

"Una nota de Álvaro Cunqueiro a *El incierto señor don Hamlet*". *Primer Acto* 241 (1991), pp. 60-63.

"O galego nas súas maxias". (Ed.) Departamento de Filoloxía Galega. *Álvaro Cunqueiro: escritos recuperados*, *op. cit.*, pp. 30-39.

[Se trata de una conferencia pronunciada por Álvaro Cunqueiro en Vigo el día 24 de abril de 1963].

Encuentros, caminos y noticias en el Reino de la Tierra. Santiago de Compostela: Compostela, 1992.

O reino da chuvia: artigos esquencidos. (Serie recopilada por) Mabel Mato. Lugo: Diputación Provincial, 1992.

"Elogio de Galicia". *FGL: Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 15 (1994), pp. 11-12.

Papeles que fueron vidas: crónicas literarias. (Ed. y pról. de) Xésus González. Barcelona: Tusquets, 1994.

Álvaro Cunqueiro, a realidade histórica de Galicia: conferencia celebrada en Xuventude de Galicia, Lisboa, 1970. (Coord.) Alfonso Monxardín Fernández; (locución de) Alfonso Cid González. Santiago de Compostela: Arquivo Sonoro de Galicia, 1996.

Álvaro Cunqueiro: 100 artigos. (Ed.) Dorinda Ribera Pedrero. A Coruña: La Voz de Galicia, 2001.

Cunqueiro en El Progreso. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2001.

Cartas ao meu amigo: epistolario mindoniense a Francisco Fernández del Riego, 1949-1961. (Ed.) Dolores Vilavedra; (limiar de) Francisco Fernández del Riego. Vigo: Galaxia, 2003.

"Mis memorias de Don Ramón". (Ed.) Armando González *Álvaro Cunqueiro 1911-1981: del 22 de abril al 1 de junio de 2003, Sala Juan Mordó, Círculo de Bellas Artes de Madrid*. Pontevedra: Diputación Provincial, 2003, pp. 198-200.

Por el camino de las peregrinaciones y otros textos jacobeos. (Introd. y notas de) Francisco Singul. Barcelona: Alba, 2004.

Universo Cunqueiro, *op. cit.*

Viajes y yantares por Galicia: obra periodística olvidada de la revista Vida Gallega, 1954-1963. (Ed.) Henrique Alvarellos Casas; (pról. de) Anxo Tarrío Varela. Santiago de Compostela: Alvarellos, 2005.

As San Lucas, 1156-2006: 850 anos feriando. (En colaboración con) José Díaz Jácome y Francisco Mayán Fernández; (recopilación y coordinación de) Luis Rego Valcarce. Mondoñedo: Comisión de Festas "As San Lucas 850 Aniversario", 2006.

De demonios y ángeles. (Con grabados de) Javier del Río. Gijón: Nigra Trea, 2007.

El laberinto habitado: los artículos de Álvaro Cunqueiro en "Destino": (1961-1976). (Ed. e introd. de) María García Liñeira. Vigo: Nigra Trea, 2007.

Álvaro Cunqueiro (1911-1981). (Coord.) José Antonio Ponte Far; (escolma de texto y comentario de) Mª Eva Ocampo Vigo. A Coruña: La Voz de Galicia, 2010.

Álvaro Cunqueiro en Ortigueira. (Introd. de) Claudio Rodríguez Fer. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2011.

Na mesa con Cunqueiro: antoloxía gastronómica e literaria. (Ed.) Miguel Vila Pernas. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2011.

De Santos y milagros. (Selec. e introd. de) Xosé Antonio López Silva; (pról. de) César Antonio Molina. Madrid: Fundación Banco Santander, 2012.

Los días en "La Noche": (Santiago de Compostela, 1959-1962). (Eds.) Luis Alonso Girgado, Lorena Domínguez Mallo; (colab.) Anastasio Iglesias Blanco. Santiago de Compostela: Follas Novas, D. L., 2012.

"Viaxe o país de Limia". *A Torre do Castro* 6 (2012), p. 5.

I.2.5. Obras sobre Álvaro Cunqueiro

ALAVEDRA I REGÀS, Jaume. "El teatro griego en *Un hombre que se parecía a Orestes*, de Álvaro Cunqueiro". *Garoza* 9 (2009), pp. 25-40.

ALONSO AMAT, Fernando. "Merlín y familia". *Ínsula* 134 (1957), p. 8.

---. "Álvaro Cunqueiro y su última obra". *Ínsula* 173 (1961), p. 13.

---. "Álvaro Cunqueiro y las *Divinas Palabras*". *Ínsula* 536 (1991), pp. 1-2.

---. "A modo de introducción". *Primer Acto* 241 (1991), pp. 12-17.

---. "A concepción da palabra en Álvaro Cunqueiro". VV. AA. *Álvaro Cunqueiro: actas do Congreso celebrado en Mondoñedo os días 9 e 13 de setembro de 1991*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, pp. 71-74.

ALONSO MONTERO, Xesús. "Álvaro Cunqueiro, tres poemas en catalán e unha carta en galego a Tomàs Garcés". (Eds.) Jordi Cerdá, Víctor Martínez-Gil y Rexina Rodríguez

Vega. *Álvaro Cunqueiro e as amizades catalanas: actas*. Sada (A Coruña): Ediciós do Castro, 2003, pp. 11-29.

ALONSO, Silvia. "Álvaro Cunqueiro, estudios de poética. La narrativa en gallego de Á. Cunqueiro y la poética de M. Bajtín". VV. AA. *Pensamiento literario español del siglo XX.* Zaragoza: Tropelías, 2007, vol. I, pp. 7-21.

ÁLVAREZ ESCUDERO, Alberto (coord.). *Lembrando a Cunqueiro: catálogo de exposición: Brión, xuño de 2007*. A Coruña: Diputación Provincial, 2008.

ÁLVAREZ HERRERO, Cristino. "Álvaro Cunqueiro: gallego y universal". VV. AA. *La ciudad de los periodistas*. La Coruña: Asociación de la prensa de la Coruña, 2011, pp. 35-38.

ÁLVAREZ, Marta. "Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester: una amistad gallega y literaria". (Eds.) Andrés Suárez, Antonio Rivas. *Parcours et repères d'une identité régionale: la Galice su XXème siècle: culture hispanique*. Bourgogne: Université de Bourgogne, 2006, pp. 335-351.

---. "*Los siete cuentos de otoño* de Álvaro Cunqueiro: la impensable contención de un fabulador". VV. AA. *La era de la brevedad: el microrrelato hispánico: actas del IV Congreso Internacional de Minificción, Universidad de Neuchâtel, 6-8 de noviembre de 2006*. Palencia: Menoscuarto, 2008, pp. 317-330.

---. *Álvaro Cunqueiro: la aventura del saber*. Zaragoza: Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 2010.

ÁLVAREZ RUIZ DE OJEDA, Victoria. "Amor i-estancia de Rosalía de Castro: proxectos literarios xuvenís de Álvaro Cunqueiro". *Revista de estudios rosalianos* 2 (2002), pp. 11-30.

AMO, Javier del. *Conferencia mágica.* Pontevedra: Diputación Provincial, 2007.

AMORÓS, Andrés. "Un fabulador de Mondoñedo". *ABC* (Suplemento dominical *Cultura y Sociedad*) (1 de marzo de 1981), p. 27.

ANTÓNIO SOUTO, Inma. *Don Cunqueiro ou o camiño da memória.* [Vídeo]. A Coruña: Asociación Sócio-Pedagóxica Galega, 1991.

ARAGUAS, Vicente. "Cunqueiro: amor, humor y otras gaitas". *FGL: Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 15 (1994), pp. 161-166.

ARIAS VEGA, Enrique. "Álvaro Cunqueiro, vastos y diversos saberes". *Personajes de toda la vida*. Alzira (Valencia): UNED, 2007, pp. 35-36.

ARMESTO FAGINAS, Xosé Francisco. *Álvaro Cunqueiro: o gran fabulador*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1987.

---. *Cunqueiro: unha biografía*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1987.

---. "Sempre Bretaña". VV. AA. *Crítica e autores: artigos e entrevistas publicados en La Voz de Galicia*. A Coruña: La Voz de Galicia, 2002, pp. 139-140.

---. "Álvaro Cunqueiro, una biografía catalana". (Eds.) Jordi Cerdá, Victor Martínez-Gil y Rexina Rodríguez Vega. *Álvaro Cunqueiro e as amizades catalanas…*, *op. cit.*, pp. 31-52.

---. "Repaso apresurado a los días de Cunqueiro". (Ed.) Armando González. *Álvaro Cunqueiro 1911-1981…*, *op. cit.*, pp. 19-30.

---. "Cunqueiro, máis de medio século nos periódicos". (Eds.) Rosa Aneiros Díaz *et alii. Xornalistas con opinión: 20 biografías*. Vigo: Galaxia, 2007, pp. 339-356.

AURORA, Marco. "O discurso oral na narrativa de Álvaro Cunqueiro". VV. AA. *Congresso Á. Cunqueiro: actas: Mondonhedo, 19, 20 e 21 de abril de 1991*. (Organiz.)

Associaçom Galega da Língua. Lugo: Diputación Provincial, 1991, pp. 127-139.

AZANCON, Leopoldo. "El libro de la quincena, Álvaro Cunqueiro, *Vida y fugas de Fanto Fantini*". *La Estafeta Literaria* 512 (1973), p. 1267.

BADA, Ricardo. "Muchos viajes imaginarios". *FGL: Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 15 (1994), pp. 157-160.

BALIÑAS, Carlos. "Un hombre que se parecía a Álvaro Cunqueiro". *Coordenadas* 2 (1982), pp. 9-13.

BARREIROS, M. "Merlín y familia". *Grial* 21 (1968), pp. 370-371.

BARRO, Tomás. "Os motivos recurrentes na obra de Cunqueiro". *Nordés* II: 4 (1981), pp. 37-45.

BASANTA, Ángel. "Las narraciones cortas de Álvaro Cunqueiro". *Ferrol análisis* 26 (2011), pp. 122-127.

BECERRA DE BECERREÁ, Alfonso. "Rúa do pracer: pensamento limiar: O doce aroma das mazás na dramaturxia surrealista de Cunqueiro". *Casahamlet* 13 (2011), pp. 13-17.

BELOSO GÓMEZ, Josefa. "El Donjuanismo en *El gallo de Portugal* de Álvaro Cunqueiro". (Eds.) Beatriz Becerra Suárez *et alii*. *Congreso Internacional Asedios ó Conto*. Vigo: Universidade de Vigo, 1997, pp. 89-95.

BIXLER, Jacqueline Eyring. "Self-Conscious Narrative and Metatheater in *Un hombre que se parecía a Orestes*". *Hispania* LXVII: 2 (1984), pp. 214-220.

BLANCH, Antonio. "Un hombre que se parecía a Orestes". *Reseña de Literatura, Arte y Espectáculos* 26 (1969), pp. 107-108.

BLANCO MOURELLE, Noel. "O erotismo da literatura de Cunqueiro". *Dorna* 28 (2002), pp. 97-104.

BLANCO RODRÍGUEZ, Luisa. *Contribución al léxico de la obra en castellano de Álvaro Cunqueiro: extracto de la Tesis*

Doctoral elaborada por Luisa Blanco Rodríguez. [Tesis doctoral]. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1984, pp. 1-9.

---. "La galleguidad de Álvaro Cunqueiro en su obra en castellano: galleguismos léxicos y sintácticos". *Pontevedra* 4 (1988), pp. 167-179.

---. *El léxico de Álvaro Cunqueiro.* Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1990.

---. "Algunos problemas de la traducción de *Merlín e familia* de A. Cunqueiro". *Verba* 18 (1991), pp. 643-654.

---. "Aproximación al Cunqueiro cuentista". (Eds.) Carmen Becerra Suárez *et alii*. *Congreso Internacional Asedios ó Conto.* Vigo: Universidade de Vigo, 1999, pp. 109-116.

---. "Mito o realidad. Cunqueiro astrólogo-astrónomo". (Ed.) Dieter Kremer. *Actas do V Congreso Internacional de Estudios Galegos: Universidade de Tréveris, 8-11 de outubro de 1997*. Trier: Universidade de Trier, 1999, vol. II, pp. 955-964.

BLANCO RODRÍGUEZ, María. A Muller na narrativa de Álvaro Cunqueiro". (Organiz.) Marco Aurora. *Simposio Internacional Muller e Cultura: Compostela, 27-29 de febreiro de 1992*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1993, pp. 161-167.

BOLESLAW, Lesmian. "Escolma: unha aventura o Sinbad o mariño". *Grial* 81 (1983), pp. 327-336.

BREA, Mercedes. "Missignora Beatriz: lembranzas de Raimbaut de Vaqueiras en Álvaro Cunqueiro". (Eds.) Esther Corral Díaz, Lydia Fontoira Suris y Eduardo Moscoso Mato. *'A mi dizen quantos amigos ey': homenaxe ao profesor Xosé Luís Couceiro*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2009, pp. 85-94.

---- y Xosé María Folgar de la Calle. "Reminiscencias literarias no xornalismo cunqueiriano: vestixios da lírica trobadoresca en *El pasajero en Galicia*". VV. AA.

Álvaro Cunqueiro: actas do Congreso…, *op. cit.*, pp. 571-587.

---. "Álvaro Cunqueiro en *ABC*, en 1939". *FGL: Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 15 (1994), pp. 349-369.

BREY, Mª Luisa. "Entrevista con A. C.". *Vida Nueva* (13 de diciembre de 1980), pp. 27-29.

BROSSEGESSE, Orlando. "Mitos portátiles". *FGL: Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 15 (1994), pp. 125-130.

BUCKLEY, Ramón. "La 'materia de Bretaña' en la obra de Álvaro Cunqueiro". *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España*. (Pról. de) J. M. Castellet. Barcelona: Península, 1982, pp. 191-210.

CABALLERO BONALD, José Manuel. "Álvaro Cunqueiro o el retablo de las maravillas". *Cuadernos hispanoamericanos* 743 (2012), p. 95-100.

CABANA, Darío Xohán. *Cunqueiro e Don Hamlet en Lugo: (San Froilán, 1959)*. Lugo: Consello de Lugo, 2007.

CAPELÁN REY, Antón. "O *Diccionario manual de bestias marinas*, un bestiario esquecido de Álvaro Cunqueiro". *Boletín galego de literatura* 9 (1993), pp. 5-21.

---. "Cuatro sonetos descoñecidos de Álvaro Cunqueiro". *A Xanela* 33 (2012), pp. 26-28.

CARBALLO CALERO, Ricardo. "Un hombre que se parecía a Orestes". *Grial* 24 (1969), pp. 247-249.

---. "Figuras representativas da literatura galega actual". *Grial* 45 (1974), pp. 269-279.

CARRACEDO BOLAÑO, Marta. "O teatro descoñecido de Cunqueiro". *A trabe de ouro* II: 34 (1998), pp. 213-229.

CARRO, Xavier. "A viaxe imaxinaria". (Eds.) Rosario Álvarez y Dolores Vilavedra. *Cinguidos por unha arela común: homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1999, vol. II, pp. 305-313.

CASARES, Carlos. "Leria con Álvaro Cunqueiro". *Grial* 72 (1981), pp. 202-209.

---. "Introducción". Álvaro Cunqueiro. *Las mocedades de Ulises*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1991, pp. 5-15.

CASTELAO, Manuel. *Álvaro Cunqueiro: O incerto señor Don Hamlet*. Bertamiráns (A Coruña): Laiovento, 2011.

CASTRO, Iago. "Unha visión sistemática das traducións de Cunqueiro no *Faro de Vigo*". *Viceversa* 11 (2005), pp. 23-49.

CASTROVIEJO, José María. "Mito e realidade na obra de Álvaro Cunqueiro". *Coordenadas* 2 (1981), pp. 21-24.

CEBALLO ROQUE, Carolina. "La Julieta de Shakespeare a través del lirismo de Cunqueiro". VV. AA. *Xustanza de Xoves Investigadores: comunicacións: Gandarío, do 29 de abril ó 2 de maio de 1999*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1999, pp. 202-207.

CERMEÑO, Xosé. "Desesperanza de un dramaturgo". *Primer Acto* 241 (1991), pp. 40-45.

CLOSA FARRÉS, José. "De Galicia a Avalon, la lectio galega de Merlín". (Eds.) Isabel de Riquer, Elena Losada y Helena González. *Professor Basilio Losada: ensinar a pensar con liberdade e risco*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2000, pp. 286-290.

CONDE, Perfecto. "'La tristeza es un lujo para jóvenes'". (Ed.) Armando González. *Álvaro Cunqueiro 1911-1981…*, *op. cit.*, pp. 107-117.

COSTA CLAVELL, Javier. "A los catorce años -dice Álvaro Cunqueiro- le hacía versos a una niña rubia". *Mundo Gallego* 2 (1952), pp. 22-23.

COSTA GONZÁLEZ, Xosé Henrique. "Poemas esquecidos de Álvaro Cunqueiro anteriores a 1933". *Grial* XLIX: 192 (2011), pp. 134-139.

CRIADO MARTÍNEZ, Ninfa. *Álvaro Cunqueiro: el juego de la ficción dramática*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004.

CUNQUEIRO, César. "Algumhas horas na biblioteca de Álvaro Cunqueiro". VV. AA. *Congresso Á. Cunqueiro…*, *op. cit.*, pp. 209-215.

---. "Memorias do pai". *Nosa Terra* Extra 2 (1994), pp. 7-10.

---. "Don Ramón María del Valle-Inclán e Álvaro Cunqueiro". *Cuadrante* 8 (2004), pp. 20-24.

---. "Álvaro Cunqueiro e Lezama Lima". *Grial* XLIX: 192 (2011), pp. 53-53.

---. "Álvaro Cunqueiro ou a literatura do paraíso". *Grial* XLIX: 192 (2011), pp. 50-51.

CUÑA BÓVEDA, Anxos. "Viaxe con Sarabela Teatro para manter a "alegría do mar". *Casahamlet* 13 (2011), pp. 18-23.

DANÈS CARBONELL, Pere. "La desmitificación calculada, un divertimento más en el apasionante universo de Álvaro Cunqueiro: *La sirena griega*". (Eds.) Francisco Crosas, Ramón González y Javier de Navascués. *Simposio General de la Asociación de Profesores de Español: Pamplona, 13 a 16 de septiembre de 2000*. Pamplona: s.n., ¿2001?, pp. 81-88.

DASILVA FERNÁNDEZ, Xosé Manuel. "Compromiso lingüístico y autotraducción". *Grial* LI: 194 (2012), pp. 94-103.

---. "Disparan contra a fala nosa: Álvaro Cunqueiro censurado polo franquismo". *Grial* XLIX: 192 (2011), pp. 32-41.

---. "Compromiso lingüístico y autotraducción en Álvaro Cunqueiro". *Grial* L: 194 (2012), pp. 94-103.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo. "Un hombre que se parecía a Orestes". *ABC* (13 de marzo de 1969), pp. 15-17.

DIÉZ FIGUEROA, Rebeca. "El mito en *Un hombre que se parecía a Orestes*". (Ed.) Fidel López Criado. *Héroes, mitos y*

monstruos en la literatura española contemporánea. Santiago de Compostela: Andavira, 2009, pp. 111-118.

DÍEZ, Luis Mateo. "Con la hueste del Sochantre". *FGL: Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 15 (1994), pp. 41-42.

DOBARRO, Xosé María. "O Cunqueiro de pre-guerra: notas biográfico-poéticas". *A Nosa Terra* Extra 2 (1984), pp. 55-56.

DOMINGO, José. "Actualidad de Álvaro Cunqueiro". *Ínsula* XXII: 24 (1969), p. 5.

DOMÍNGUEZ DONO, Xesús y Ana Fachal Fraguela. "A Fauna en Cunqueiro: as aves". *Cadernos de lengua* 8 (1993), pp. 67-80.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. "Hacia el *Faro de Vigo*". *FGL: Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 15 (1994), pp. 49-52.

DOTRAS, Ana María. "*Un hombre que se parecía a Orestes*, parodia moderna del mito helénico". VV. AA. *Actas do segundo congreso de estudios galegos: (Brown University, Novembro 10-12, 1988)*. Vigo: Galaxia, 1990, pp. 349-354.

DOVAL LIZ, José Antonio. "As historias do *Merlín* cunqueiriano". *Grial* XXI: 80 (1983), pp. 194-202.

---. *La narrativa de Álvaro Cunqueiro "El año del cometa": resumen de la tesis presentada para la obtención al grado de doctor en filología*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1986.

---. "O teatro e a 'outra escena' en Cunqueiro". *Grial* 93 (1986), pp. 278-299.

---. "Laude en honor de Cunqueiro y una bola de nieve". *Los Cuadernos del Norte* 48 (1988), pp. 48-50.

FELPETO LAGOA, Matilde. "Arredor de *Merlín e familia*". *Grial* 33 (1971), pp. 358-362.

FERÁNDEZ PÉREZ, Fernando. "Una cierta realidad". *Cuadernos del Norte* 6 (1981), pp. 10-13.

FERÁNDEZ PÉREZ-SAN JULIÁN, Carme. "Entre a carne o sonho ou as pesonages no teatro de Álvaro Cunqueiro". *Agalia* 25 (1991), pp. 5-13.

FERNÁNDEZ DEL RIEGO, Francisco. "A vida e a obra dun gran fabulador". *Grial* 72 (1981), pp. 136-155.

---. *Álvaro Cunqueiro e o seu mundo: (vivencias e fabulacións)*. Vigo: Ir Indo, 1991.

--- *et alii*. *Álvaro Cunqueiro, 1911-1981: unha fotobiografía*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1991.

---. "Presencias italianas en la literatura de Cunqueiro". (Ed.) Armando González. *Álvaro Cunqueiro 1911-1981…*, *op. cit.*, p. 49-59.

---. "Pequeña biografía dunha vella amizade". *Grial cadernos* (Nadal 2005), pp. 17-23.

---. *Álvaro Cunqueiro Mora: escritor*. Vigo: Ir Indo, 2007.

FERNÁNDEZ, Martín. "Cambados, Cunqueiro y su primo Valle Inclán: un reciente estudio genealógico prueba que el autor de *Merlín e familia* y Valle eran primos". *Galegos* 15 (2011), pp. 70-73.

FERNÁNDEZ, Santiago. "A teatralidade na poesía de Á. Cunqueiro". *Casahamlet* 13 (2011), pp. 25-26.

FERNÁNDEZ TEIJERO, Juan José. "La magia de la palabra: Álvaro Cunqueiro (1911-1981)". *Libredón* 58 (2011), pp. 50-51.

FERRACUTI, Gianni. *La via gagliega al fantastico: (dai Romantici a Cunqueiro)*. Perugia: Universitá degli Studi di Perugia, 1981.

FERRERIA, Isaac. "Cunqueiro en *Casahamlet*: (1998-2010). *Casahamlet* 13 (2010), pp. 95-101.

FERRO, RUIBAL, Xésus. "Álvaro Cunqueiro e a paremiología". *Cadernos de fraseoloxía galega* 13 (2011), pp. 77-111.

FLOR, Fernando R. de la. "Fantasía culturalista no *Ulises* cunqueiriano". *Grial* XXIII: 89 (1985), pp. 372-382.

FLORIT DURÁN, Francisco. "Semblanzas de Álvaro Cunqueiro". *Revista Monteagudo* 73 (1981), pp. 5-9.

FOLGAR DE LA CALLE, José María. "O cine en Álvaro Cunqueiro". *Grial* 77 (1982), pp. 297-308.

---. "Literatura e audiovisuais: *Os outros feirantes*". VV. AA. *Álvaro Cunqueiro: actas do Congreso…*, *op. cit.*, pp. 361-374.

FONTE, Ramiro. "Drama y tragedia en la poética de Cunqueiro". *FGL: Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 15 (1994), pp. 131-144.

---. "Los mil versos de Álvaro Cunqueiro". (Ed.) Armando González. *Álvaro Cunqueiro 1911-1981…*, *op. cit.*, pp. 37-47.

FORCADELA, Manuel. *Diálogos na néboa: Álvaro Cunqueiro e Ramón Piñeiro na xénese da literatura galega de posguerra*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia: Centro Ramón Piñeiro, 2005.

---. "A serea grega e o relato da castración en Álvaro Cunqueiro". *Anuario de estudios literarios galegos* (2006), pp. 7-27.

---. *A mecánica da maxia: ficción e ideoloxía en Álvaro Cunqueiro*. Vigo: Galaxia, 2009.

---. "Novas razóns para ler o poeta Álvaro Cunqueiro". *Grial* XLIX: 192 (2011), pp. 17-25.

FRANCO GRANDE, Xosé Luis. "Introducción a Álvaro Cunqueiro". *Grial* XI: 42 (1973), pp. 403-416.

---. "Expulsión e readmisión do periodista Álvaro Cunqueiro". *A trabe de ouro* IV: 8 (1991), pp. 105-114.

FRAVALO, Loïc. "Don Álvaro en Bretagne". *Cahiers galiciens* II (2002), pp. 29-42.

FREIXANES, Víctor F. "A noticia é o miragre". *A Nosa Terra* Extra 2 (1984), pp. 49-50.

---. “O ano Cunqueiro”. *Grial* XLIX: 192 (2011), pp. 5-7.

FUENTES RÓDENAS, Jesús. *Invención ucrónico-utópica de la realidad en la narrativa de Álvaro Cunqueiro*. Murcia: Universidad de Murcia, 1992. Disponible en: microforma.

GARCÍA ACEÑA, Ángel Luís. "El viaje imaginario en Álvaro Cunqueiro. Los viajes de Sinbad". VV. AA. *La parodia. El viaje imaginario: actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada: Zaragoza del 18 al 21 de noviembre de 1992*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1994, vol. II, pp. 381-387.

GARCÍA CANIDO, Xosé Luís. "Álvaro Cunqueiro, horizonte sin dueño". (Ed.) Armando González. *Álvaro Cunqueiro 1911-1981…*, *op. cit.*, pp. 11-17.

GARCÍA DEVESA, Consuelo. "As viaxe extra-vagantes e di-vagantes de Álvaro Cunqueiro". (Ed.) Dieter Kremer. *Actas do V Congreso Internacional de Estudios Galegos…*, *op. cit.*, vol. I, pp. 355-366.

GARCÍA GONZÁLEZ, Constantino. *Contribución ó léxico de Álvaro Cunqueiro*. A Coruña: Real Academia Galega, 1991.

---. "Unha proba da lingua de Cunqueiro". *Cadernos de lengua* 13 (1991), pp. 5-13.

GARCÍA LIÑEIRA, María. “Os cans fieis das verbas. *Laberinto y cía*. A sección de Álvaro Cunqueiro no semanario catalán *Destino*”. *Anuario de estudios literarios galegos* (2004), pp. 40-51.

GARCÍA NEGRO, Mª Pilar y Xosé Mª Dobarro Paz. "Álvaro Cunqueiro: a recreación de mundos fantásticos". *33 aproximacións á Literatura e á lingua galegas*. Sada (A Coruña): Ediciós do Castro, 1984, pp. 145-149.

GARCÍA SABELL, Domingo. "Prólogo: A grande regueifa dos curanderos". Álvaro Cunqueiro. *Escola de menciñeiros e Fábula de varia xente*. Vigo: Galaxia, 1960, pp. 9-49.

---. "Carta a Álvaro Cunqueiro". *Grial* 34 (1971), pp. 46-53.

---. "A modernidade de Cunqueiro". *Grial* 72 (1981), pp. 129-132.

---. "Las claves de Álvaro Cunqueiro". *ABC* (Suplemento dominical *Cultura y Sociedad*) (1 de marzo de 1981), p. 27.

---."Cunqueiro y la imaginación". *FGL: Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 15 (1994), pp. 21-26.

GARCÍA SÁNCHEZ, Xavier. "Carta a Álvaro Cunqueiro". *Grial* 34 (1971), pp. 474-479.

GARCÍA TEJERA, Carme. Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro". *Ínsula* XLVI: 536 (1991), pp. 5-7.

GARCÍA VÁZQUEZ, José Manuel. *El radioteatro: la transposición radiofónica del teatro de Álvaro Cunqueiro*. [Tesis doctoral]. A Coruña: Universidade da Coruña, 2001.

GARCÍA VIÑÓ, Antonio. "Álvaro Cunqueiro: una excepción en la narrativa española actual". *Punta Europa* 103 (1964), pp. 35-43.

GARCÍA-VIÑO, Manuel. "Álvaro Cunqueiro: una excepción en la narrativa española actual". *Punta Europa* 103 (1964), pp. 35-43.

GASPAR, Silva. "Atracción e detracción de Cunqueiro". *Grial* XXIX: 110 (1991), pp. 209-213.

GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús. *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea: "a propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester"*. [Tesis doctoral]. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001. Disponible en: CD-Rom.

---. "Tres novelas en busca de autor, nacimiento, madurez y muerte del sujeto narrativo cunqueiriano en *Las mocedades de Ulises*, *Un hombre que se parecía a Orestes* y *El año del cometa*". VV. AA. *Parcours et repères d'une identité régionale: la Galice au XXème siècle: culture*

hispanique. Bourgogne: Université de Bourgogne, 2006, pp. 353-374.

GIMFERRER, Pere. "Las fábulas de Álvaro Cunqueiro". (Ed.) Armando González. *Álvaro Cunqueiro 1911-1981…*, *op. cit.*, pp. 81-83.

GIRONELLA, María José. "Álvaro Cunqueiro". *100 españoles y Dios*. Barcelona: Nauta, 1971, pp. 153-154.

GLADIEU, Marie-Madeleine. "Folklore et identité: l'autre pays celte, la Bretagne de Álvaro Cunqueiro, dans *Las crónicas del Sochantre".* VV. AA. *Parcours et repères d'une identité regionales…*, *op. cit.*, pp. 327-334.

GODINO VILLAVERDE, Sofía. *Autotraducción e recreación en "Xente de aquí e de acolá", "La otra gente" de Álvaro Cunqueiro*. Vigo: Universidade de Vigo, 1999.

GÓMEZ PINTOR, María Dolores. "Usos y valores de la preposición en *Merlín e familia* de Álvaro Cunqueiro". *Verba* 11 (1984), pp. 281-287.

GÓMEZ REDONDO, Fernando. "El tiempo narrativo: Álvaro Cunqueiro, *Las mocedades de Ulises*". *Revista de Literatura* XLVIII: 95 (1986), pp. 75-92.

GOMEZ RIVAS, Isabel. "As primeiras publicacións de Álvaro Cunqueiro". *Boletín galego de literatura* 4 (1990), pp. 101-111.

GONZÁLEZ ALONSO, Cristina. *As (re)traducións de Álvaro Cunqueiro en "Faro de Vigo": unha achega.* Vigo: Universidade de Vigo, 2007.

GONZÁLEZ, Amando y Carla López Cotelo (coords). *Álvaro Cunqueiro: 1911-1981*. Pontevedra: Diputación Provincial, 2003.

GONZÁLEZ, Anxo. "Don Hamlet e a cuestión de ser o no ser". *Grial* 123 (1994), pp. 355-393.

GONZÁLEZ CARCES, Miguel. "En torno a un poema de Álvaro Cunqueiro". *La Estafeta Literaria* 621 (1990), pp. 8-10.

GONZÁLEZ CRESPÁN, Araceli. “Unha ollada as mulleres en tres obras de Cunqueiro”. *Casahamlet* 13 (2011), pp. 28-30.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Ángel. "O Tema Hamlet: de Shakespeare a Á. Cunqueiro". *Casahamlet* 1 (1999), pp. 58-59.

---. "Existencia e literatura na obra de Cunqueiro". (Eds.) Marcelino Agís Villaverde, José Cajide Val y Augustín Dosil Maceira. *A tarefa do pensar: homenaxe ó profesor Carlos A. Baliñas Fernández*. Santiago de Compostela: Noia, 2006, pp. 173-182.

---. "O Quixote na poética de Cunqueiro". *Roteiros* 0 (2006), pp. 129-162.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Anxo. "O idealismo icónico de Álvaro Cunqueiro: de cómo a palabra pon a cousa, e a 'persona' a 'persoa'". *Boletín galego de literatura* 12 (1994), pp. 61-76.

---. "Álvaro Cunqueiro e a filosofía da literatura". *Revista galega do ensino* 6 (1995), pp. 37-55.

---. "Pirandello na obra de Cunqueiro". *Bolétín galego de literatura* 29 (2003), p. 5-20.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Isabel. "Terminología gastronómica italiana an Álvaro Cunqueiro". *Estudios románicos* XVII-XVIII (2007-2008), pp. 493-502.

GONZÁLEZ GÓMEZ, Xesús. "Traductor de mil poetas". *A Nosa Terra* Extra 2 (1984), pp. 33-36.

---. "Introducción, Álvaro Cunqueiro". Álvaro Cunqueiro. *Flor de diversos…*, *op. cit.*, pp. 5-13.

GONZÁLEZ, Helena. "El congreso de Mondoñedo". *Primer Acto* 241 (1991), pp. 6-7.

GONZÁLEZ, Isabel. "Italianismos en *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca* de Álvaro Cunqueiro". VV. AA. *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1982, pp. 93-104.

GONZÁLEZ, Manuel Gregorio. *Don Álvaro Cunqueiro, juglar sombrío.* Sevilla: Fundación Lara, 2007.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Pilar. "Cunqueiro: gastrónomo manierista de los oscuros y terribles tiempos". *Cuadernos del Norte* 6 (1981), pp. 24-27.

GONZÁLEZ MILLÁN, Xoán. "Fantasía y parodia: la subversión del texto narrativo en *Las crónicas del sochantre*". *Monographic Review/Revista Monográfica* III: 1-2 (1987), pp. 81-99.

---. "Notas para unha poética da desintegración na narrativa de Álvaro Cunqueiro". (Ed.) Dieter Kremer. *Homenaxe a Ramón Lorenzo*. Vigo: Galaxia, 1988, pp. 391-403.

---. *Proceso textual y desintegración narrativa en la novelística de Álvaro Cunqueiro*. [Tesis doctoral] Ann Arbor (Michigan): University Microfilms International, 1988.

---. "Á. Cunqueiro y Cervantes: juegos de erudición". *Anales Cervantinos* XXVIII (1990), pp. 125-142.

---. "Álvaro Cunqueiro y la subversión del discurso narrativo". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* XIV: 2 (1990), pp. 262-269.

---. *Álvaro Cunqueiro e Merlín e Familia*. Vigo: Galaxia, 1991.

---. *Álvaro Cunqueiro: os artificios de fabulación*. Vigo: Galaxia, 1991.

---. "A narrativa de Cunqueiro, un mundo de ficción". (Eds.) Francisco Fernández del Riego *et alii*. *Álvaro Cunqueiro, 1911-1981: unha fotobiografía*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1991, pp. 240-256.

---. "Cronologías y temporalidad en la narrativa de Álvaro Cunqueiro". *Ínsula* XLVI: 536 (1991), pp. 13-14.

---. *Silencio, parodia, subversión: cinco ensayos sobre narrativa gallega contemporánea*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1991.

---. "A poética do discurso narrativo na novelística de Álvaro Cunqueiro". VV. AA. *Álvaro Cunqueiro: actas do Congreso…*, *op. cit.*, pp. 303-317.

---. *Fantasía e desintegración na narrativa de Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, 1996.

GRACIA NORIEGA, José Ignacio. "El bruar del mar armorican". *Cuadernos del Norte* 6 (1981), pp. 14-19.

GONZÁLEZ QUINTÁS, Elena. "El mundo clásico en la literatura española, de Guevara y Cervantes a Álvaro Cunqueiro". *Moenia* VI (2000), pp. 319-339.

GONZÁLEZ REBOREDO, Xosé Manuel. "Mouros, donas e tesouros. Breves consideracións arredor de temas lexendarios". VV. AA. *Congresso Á. Cunqueiro…*, *op. cit.*, pp. 155-162.

GONZÁLEZ SOMOVILLA, Miguel. "Álvaro Cunqueiro: del cuco al Twister". *Galegos* 16 (2012), pp. 134-136.

---. "O xornalismo de Cunqueiro en siete voces: remata o ano adicado ao escritor: (debate). Miguel González Somovilla, texto; participan Franciso Fernández del Riego, Anxo Tarrío Varela, Darío Villanueva, Claudio Rodríguez Fer, Xesús González Gómez, Xosé Luis Méndez Ferrín e César Antonio Molina". *Tempos novos* 175 (2011), pp. 76-81.

HERMIDA GARCÍA Modesto. *As revistas literarias en Galicia na Segunda República*. A Coruña: Ediciós do Castro, 1987.

HERNÁNDEZ, Mario. "Antología traducida de Álvaro Cunqueiro". *FGL: Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 15 (1994), pp. 55-92.

HERRERO FIGUEROA, Araceli. "*As crónicas do Sochantre* de Álvaro Cunqueiro, 'Romeo e Xulieta, famosos namorados',

unha aventura de metatatro". VV. AA. *Actas do II Congresso Internacional da Língua Galego-Portuguesa na Galiza: 1987, Santiago de Compostela y Ourense*. Sada (A Coruña): Ediciós do Castro, 1989, pp. 373-384.

---. "Cunqueiro e o teatro: o texto de uma representaçao". *Nós: revista internacional galaicoportuguesa de cultura* 13-18 (1989), pp. 183-187.

---. "O teatro elisabethiano de Cunqueiro como metadiscurso teatral. A personaxe dramatica". VV. AA. *Congresso Á. Cunqueiro…*, *op. cit.*, pp. 139-151.

---. "Teatro mítico: Verona e Elsinor, umha leitura palimpsestuosa". *Agalia* 25 (1991), pp. 15-32.

---. *Sobre Luis Pimentel, Álvaro Cunqueiro e Carballo Calero: apontamentos de filoloxía, crítica e dialéctica da literatura*. Sada (A Coruña): Ediciós do Castro, 1994.

HERRERO INGELMO, María Cruz y Enrique Montero Cartelle. "'Ya salen vespertinas las pléyades'". VV. AA. *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*, *op. cit.*, pp. 127-140.

HUTCHINSON, Harriet Evelyn. *Valle-Inclán and Cunqueiro: Rebellions against Conventional Modes of Fiction*. [Tesis doctoral]. Ann Arbor (Michigan): University Microfilms International, 1989. Disponible en: microforma.

IONESCU, C. "La onomástica en Cunqueiro. Antroponimia de los relatos cortos". VV. AA. *Álvaro Cunqueiro: actas do Congreso…*, *op. cit.*, pp. 15-33.

JARAZO ÁLVAREZ, Rubén. "Dous autores periféricos e unha mesma tradición, Lord Dunsany e Álvaro Cunqueiro". (Coord.) Asociación de Estudiantes de Filoloxía Inglesa AFI. *Periphery and centre I*. A Coruña: Universidade da Coruña, 2004, pp. 58-70.

---. "Galicia or the last Celtic debatable Land in the Spanish Writer Álvaro Cunqueiro". (Eds.) Joám Evans

Pim, Óscar Crespo Argibay y Bárbara Kristensen. *Estudios atlânticos: novos rumos para uma matriz multidisciplinar circum-atlântica*. Rianxo: Instituto Galego de Estudos de Segurança Internacional e da Paz, 2006, pp. 123-137.

---. "Medieval Prophetic Literature and the Celtic Nation: The Utopia 'per se' and its Influence in Álvaro Cunqueiro". (Eds.) Joám Evans Pim, Óscar Crespo Argibay y Bárbara Kristensen. *Estudios atlânticos: novos rumos para uma matriz multidisciplinar circum-atlântica*. Rianxo: Instituto Galego de Estudos de Segurança Internacional e da Paz, 2006, pp. 75-85.

---. "Una introducción al mundo escocés en la obra de Álvaro Cunqueiro: el mito merlinés y su deuda con Escocia". (Eds.) Manuel Cousillas Rodríguez *et alii*. *Literatura y cultura popular en el nuevo milenio: actas del II Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular (A Coruña, 10-12 de noviembre de 2005)*. A Coruña: Universidade da Coruña, 2007.

---. "Localización e identificación do simbolismo mitolóxico nun artigo de Álvaro Cunqueiro, das *Crónicas de Holinshed* á locura de Lady Macbeth". (Coord. y ed.) Manuel-Reyes García Hurtado. *El futuro de las humanidades*. A Coruña: Betanzos, 2007, pp. 39-46.

---. *La cultura de los países de habla inglesa en la obra periódica de Álvaro Cunqueiro en el Faro de Vigo (1961-1981)*. [Tesis doctoral]. A Coruña: Universidad da Coruña, 2009.

---. "Una pasión común: referencias botánicas en el *Hamlet* de William Shakespeare y Álvaro Cunqueiro". *Garoza* 11 (2011), pp. 139-148.

JIMÉNEZ, Martos. "Riba y Cunqueiro: poesía Litoral". *Nueva Estafeta* 54 (1983), pp. 75-78.

KRONIK, John W. "Un hombre que se parecía a Orestes". *Hispania* 53 (1970), pp. 152-160.

LAMA LÓPEZ, María Xesús. "O mundo artúrico na obra de Álvaro Cunqueiro: un Merlín compoñedor antes da descrenza e da parodia". *Anuario de estudios literarios galegos* (2001), pp. 51-90.

LANDEIRA YRAGO, José. *Sobre las fugas de Cunqueiro: otra vida de Álvaro entre el periodismo y la literatura*. (Ed., pres. y notas de) Renato A. Landeira. Santiago de Compostela: Auga editora, 2011.

LANTES VITUREIRA, Xesús. "O 'nosos' personaxes de Cunqueiro. Caracterización". *FGL: Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 15 (1994), pp. 69-75.

LARKIN GALIÑARES, Cristina. "Dickens y Cunqueiro: aproximación al humor". (Eds.) Jorge Figueroa Dorrego *et alii*. *Estudio sobre humor literario*. Vigo: Universidad de Vigo, 2001, pp. 321-328.

LEDO ANDION, Margarita. "Entrevista inédita do ano 1973". *Coordenadas* 2 (1982), pp. 5-8.

LIÑEIRA, María. "Manual para saír de capoeira: sobre o *Don Hamlet* de Álvaro Cunqueiro". *Grial* XLIX: 192 (2011), pp. 26-31.

LÓPEZ, Alberto C. *Ficción y realidad en la novelística de Álvaro Cunqueiro.* [Tesis doctoral]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1981.

---. "Álvaro Cunqueiro: a fantasía e os mitos". *Grial* XXVI: 100 (1988), pp. 291-293.

LÓPEZ CASANOVA, Arcadio. *Álvaro Cunqueiro e a vangarda poética*. Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, 1994.

---. "Creación lírica y poética vanguardista: notas sobre la poesía de Álvaro Cunqueiro". *Ínsula* XLVI: 536 (1991), pp. 20-21.

---. "Notas sobre la poesía vanguardista de Álvaro Cunqueiro". *FGL: Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 15 (1994), pp. 145-156.

LÓPEZ GUIL, Itzíar. "Álvaro Cunqueiro y sus *Flores del año mil y pico de ave*". *Dicenda* XXIII (2005), pp. 151-163.

LÓPEZ LÓPEZ, Rafael. "Humanización del mito de Ulises a través de la parodia". (Eds.) Fernandes Ángeles *et alii*. *Diálogos ibéricos e iberoamericanos: actas del VI Congreso Internacional del ALEPH, Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica, celebrado en la Facultade de Letras de Universidade de Lisboa, entre el 27 y el 30 de abril de 2009*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2010.

LÓPEZ LÓPEZ, Mariano. "Análisis formal y temático de la obra narrativa de Álvaro Cunqueiro". *El mito en cinco escritores de posguerra: (Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Benet, Gonzalo Torrente Ballester, Álvaro Cunqueiro, Antonio Prieto)*. Madrid: Verbum, 1992, pp. 311-341.

LÓPEZ RAMÓN, José María. "Cantas horas de conversa!". VV. AA. *Crítica e autores: artigos e entrevistas publicadas en "La Voz de Galicia"*. A Coruña: La Voz de Galicia, 2002, pp. 138-139.

LÓPEZ SILVIA, Inmaculada. "Desde Cunqueiro a Cadaval: el teatro de las maravillas". *Primer Acto* 303 (2004), pp. 148-150.

LÓPEZ SILVA, Xosé Antonio. "Álvaro Cunqueiro, su obra vital y literaria". Álvaro Cunqueiro. *De santos y milagros*. Madrid: Fundación Banco Santander, 2012, pp. xxvii-lxx.

LÓPEZ, Xaquín. "O irónico, o fantástico e o paródico na obra narrativa de Álvaro Cunqueiro". VV. AA. *Congresso Á. Cunqueiro…*, *op. cit.*, pp. 85-95.

LORENZANA, Salvador. "Evocación dun vello amigo". *A Nosa Terra* Extra 2 (1984), pp. 41-42.

LOSADA, Basilio. "*Escola de menciñeiros*, por Álvaro Cunqueiro". *Grial* 27 (1970), pp. 114-116.

---. "A poesía de Cunqueiro, entre os perrománticos e o surrealismo". VV. AA. *Álvaro Cunqueiro: actas do Congreso…*, *op. cit.*, pp. 297-301.

---. "Poeta sobre todo". *Nosa Terra* Extra 2 (1994), pp. 23-24.

LOUREIRO, Ramón. "Don Álvaro, no tan lejos". VV. AA. *La ciudad de los periodistas*, *op. cit.*, pp. 38-39.

---. "En Lugo, na estrea de Don Hamlet, aquela tarde". *Casahamlet* 13 (2011), pp. 31-32.

LOURENZO, Manuel. "Cunqueiro en el teatro gallego". *Primer Acto* 241 (1991), pp. 34-38.

---. *Guía das obras dramáticas de Álvaro Cunqueiro.* A Coruña: Diputación Provincial, 2006.

LUISA BREY, María. "Entrevista con Álvaro Cunqueiro". *Vida Nueva* 1256 (1980), pp. 27-29.

LUJÁN, Néstor. "Manjares y vinos en imaginación barroca". (Ed.) Armando González. *Álvaro Cunqueiro 1911-1981…*, *op. cit.*, pp. 77-79.

MANERA, Danilo. "Unha lectura do *Sinbad* cunqueiriano". *Grial* XXVIII: 108 (1990), pp. 437-447.

---. "Don Álvaro di Galizia: la scrittura di un sognatore". Álvaro Cunqueiro. *L'arte di camminare*. (Trads.) Simona Geroldi y Manuela Zanirato. Lecce: BESA, 1995, pp. 7-17.

---. "Introduzione". Álvaro Cunqueiro. *Ritrovo di farmacie prodigiose e scuola di guaritori*. (Trads.) Enrica Zaira Merlo y Danilo Manera. Roma: Robin Edizioni, 1995, pp. 7-13.

---. "Il sogno nella narrativa di Álvaro Cunqueiro". VV. AA. *Atti del XVII Convegno della Associazione Ispanisti Italiani, Milano, 24-25-26 ottobre 1996: sogno e*

scrittura nelle culture iberiche. Roma: Bulzoni, 1996, vol. I, pp. 243-256.

MANTEIGA, Roberto Carlos. "The Novelistic World of Álvaro Cunqueiro". (Ed.) K. Mark. *Proceedings from the First Conference on Galician Studies*. Maine: University of Maine Press, 1987, pp. 289-305.

MARBAN, Jorge. "Cunqueiro's *Hamlet*: Thematic Variations of the Danish Myth". *The Comparatist* 12 (1988), pp. 79-85.

MÁRCIA PEREIRA, Sandra. "*Merlín e Familia*: el protagonismo de Felipe de Amancia y su importancia como narrador en la obra cunqueiriana". (Ed.) Dieter Kremer. *Actas do V Congreso Internacional de Estudios Galegos*, *op. cit.*, vol. II, pp. 965-971.

MARINERO, Pacho. "Don Álvaro de Bretaña: perifrasis y parafrasis del tiempo". *Ínsula* XXVII: 308-309 (1972), pp. 23-25.

MARÍNEZ-RISCO FERNÁNDEZ, Antón. *Cunqueiro e a Historia*. Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, 1996.

MAROVITZ, Daniel J. y Miguel Anxo Murado. "Cunqueiro en la rotativa". *Ínsula* XLVI: 536 (1991), pp. 23-24.

MARTÍNEZ CACHERO, José María. "La materia helénica en la novelística de Álvaro Cunqueiro". *Ínsula* XLVI: 536 (1991), pp. 15-16.

MARTÍN FRANCO, Belén. *Na procura do paraíso perdido: viaxes imaxinarias e reais na obra xornalística de Álvaro Cunqueiro*. Lugo: Diputación Provincial, 2010.

MARTÍNEZ-GIL, Víctor. "Álvaro Cunqueiro en els escriptors catalans, una imatge de Galicia". (Eds.) Jordi Cerdá, Víctor Martínez-Gil y Rexina Rodríguez Vega. *Álvaro Cunqueiro e as amizades catalanas…*, *op. cit.*, pp. 185-209.

MARTÍNEZ-RISCO FERNÁNDEZ, Antón. "Un cuento de Álvaro Cunqueiro". (Ed.) Giuseppe Bellini. *Actas del séptimo*

congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Roma: Bulzoni, 1982, vol. II, pp. 857-864.

---. "Cunqueiro y la literatura fantástica gallega". *Ínsula* XLVI: 536 (1991), pp. 12-13.

---. *Cunqueiro e a historia*. Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, 1996.

--- e Ignacio Soldevila. "Entrevista a Álvaro Cunqueiro". *Boletín galego de literatura* 2 (1989), pp. 107-119.

MARTÍNEZ RUIZ, Florencio. "Los mil y pico Cunqueiro". *ABC* (suplemento dominical *Cultura y Sociedad*) (1 de marzo de 1981), p. 26.

MARTÍNEZ TEIXEIRO, Alva. "La excéntrica centralidad de las materias artúrica y caballeresca en la narrativa gallega y catalana de la década de 1950: *Merlín e familia* de Cunqueiro y *Llibre de cavalleries* de Perucho". *Letras* 89-60 (2009), pp. 263-274.

MARTÍNEZ TORRÓN, Diego. "La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro". *Cuadernos Hispanoamericanos* 347 (1979), pp. 328-361.

---. *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*. La Coruña: Ediciós do Castro, 1980.

---. "Estudio preliminar". Álvaro Cunqueiro. *Las mocedades de Ulises*. Madrid: Espasa-Calpe, 1985, pp. 9-60.

---. *O outro rostro de Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, 1996.

MATO, María Isabel. *Os días de don Álvaro: unha aproximación á vida de Álvaro Cunqueiro: Mondoñedo 1911-Vigo 1981*. Lugo: El Progreso de Lugo, 2002.

MÉNDEZ RIESTRA, Eduardo. "Viaje por los montes y chimeneas de Galicia". *Cuadernos del Norte* 6 (1981), pp. 20-23.

MERA FERNÁNDEZ, Montserrat. *El periodismo de Álvaro Cunqueiro: "El envés" como columna original en la prensa española*. Lugo: Diputación Provincial, 2007.

MERINO, José María. "La narrativa completa de Álvaro Cunqueiro". *Revista de libros* 125 (2007), pp. 52-53.

---. "El tiempo de Merlín". *FGL: Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 15 (1994), pp. 37-40.

MESSINA, Nicoló. "Note sull'Italia fantiniana di Álvaro Cunqueiro e alcuni saggi di traduzione". VV. AA. *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*, *op. cit.*, pp. 105-126.

MIGUEZ BEZ, Benito. "Hamlet de Shakespeare en *O incerto señor Don Hamlet*, príncipe de Dinamarca". VV. AA. *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*, *op. cit.*, pp. 69-92.

MILIAN, Maritza Elena. *La actualidad en la obra de Álvaro Cunqueiro*. [Tesis doctoral]. Ann Arbor (Michigan): University Microfilms International, 1982.

MILLÁN GONZÁLEZ-PARDO, Isidoro. *Lembranza e comento de Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, 1994.

MIRANDA, Xosé. "Cunqueiro e o marabilloso inverso". *Grial cadernos* (2005), pp. 33-41.

MOLINA, César Antonio. "Álvaro Cunqueiro: la fabulación sin fin". *Ínsula* XXXVI: 413 (1981), pp. 10-11.

---. "La obra poética de Álvaro Cunqueiro". *Nueva Estafeta* 38 (1982), pp. 39-50.

---. "Prólogo, Álvaro Cunqueiro". Álvaro Cunqueiro. *Viajes imaginarios y reales*, *op. cit.*, pp. 11-21.

---. "Prólogo, Álvaro Cunqueiro". Álvaro Cunqueiro. *Tesoros y otras magias*, *op. cit.*, pp. 11-17.

---. "Prólogo, Álvaro Cunqueiro". Álvaro Cunqueiro. *El pasajero en Galicia*. Barcelona: Tusquets, 1989, pp. 11-19.

---. "La imaginación poética de Álvaro Cunqueiro". *FGL: Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 15 (1994), p. 95-111.

---. "La última visita: (Entrevista a Álvaro Cunqueiro en 1981)". *FGL: Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 15 (1994), pp. 167-177.

---. "Álvaro Cunqueiro". Laura Freixas. *Retratos literarios: escritores españoles del siglo XX evocados por sus contemporáneos.* Madrid: Espasa-Calpe, 1997, pp. 269-272.

---. "Cunqueiro e Dieste: unha mesma imaxinación bilingüe". *Nova renascença* XIX: 72-73 (1999), pp. 249-261.

---. "Cuatro variaciones sobre Álvaro Cunqueiro". (Eds.) Jordi Cerdá, Víctor Martínez-Gil y Rexina Rodríguez Vega. *Álvaro Cunqueiro e as amizades catalanas…*, *op. cit.*, pp. 211-221.

---. "La luz de la ciudades sumergidas". (Ed.) Armando González. *Álvaro Cunqueiro 1911-1981…*, *op. cit.*, pp. 89-93.

---. *et alii*. "Mil e un Cunqueiros". *Grial* XLIX: 192 (2011), pp. 9.

---. "La melancolía en la ficción". Álvaro Cunqueiro. *De santos y milagros*. Madrid: Fundación Banco Santander, 2012, pp. xiii-xxv.

MONLEÓN, José. "El Edipo de Cunqueiro". *Primer Acto* 241 (1991), pp. 46-55.

MONTEAGUDO ROMERO, Henrique. "Ano Cunqueiro: no centenario do seu nacemento (1911-1981)". *Grial* XLIX: 189 (2011), p. 8.

MONTERO CASTELLE, Emilio. "Manifestaciones diglósicas en la obra de Á. Cunqueiro". VV. AA. *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*, *op. cit.*, pp. 29-44.

MONTERO, Xesús Alonso. "Álvaro Cunqueiro y las *Divinas Palabras*". *Ínsula* XLVI: 536 (1991), pp. 1-2.

---. "A modo de introducción". *Primer Acto* 241 (1991), pp. 12-17.

----. "A concepción da palabra en Álvaro Cunqueiro". VV. AA. *Álvaro Cunqueiro: actas do Congreso…*, *op. cit.*, pp. 71-74.

MORÁN FRAGA, César Carlos. "Entrevista con Álvaro Cunqueiro". VV. AA. *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*, *op. cit.*, pp. 371-387.

---. "Algunhas notas arredor de *Don Hamlet*". *A Nosa Terra* Extra 2 (1984), pp. 45-48.

---. *O mundo narrativo de Álvaro Cunqueiro*. A Coruña: Associaçom Galega da Língua, 1990.

---."As viaxes imaxinarias de Álvaro Cunqueiro". *Monfadal* 2 (2000), pp. 15-26.

---. *"Sobre a imagem do vento que muge como umha vaca, ou o tempo de mugir a vaca do vento".* (Ed.) José Luís Rodríguez. *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2000, vol. II, pp. 567-579.

---. "*O ano do cometa*: a teatralidade na obra de Cunqueiro". (Adaptación e dirección de) Quico Cadaval. *Ano do cometa*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004, pp. 51-141.

---. "'Carnes, todas volátiles todos': derradeira conversa con Álvaro Cunqueiro, 5 de xaneiro de 1981". *Grial* XLIX: 192 (2011), pp. 55-65.

---. "Un ollar descontinuo ao teatro de Cunqueiro". *Casahamlet* 13 (2011), pp. 4-11.

MOREIRA REIS, Caroline. "*Merlín e familia*: as intençoes do mago Artur em Galiza". (Eds.) Olivia Rodríguez González y Laura Mariño Sánchez. *Novas achegas ao estudo da cultura galega: enfoques literarios e socio-históricos*. A Coruña: Universidade da Coruña, 2009. Disponible en: CD-Rom.

MOREIRAS, Alberto. "A teoría do texto en *El año del cometa*". *A Nosa Terra* Extra 2 (1984), pp. 15-18.

MOREIRAS, Juan Miguel. "*Los Siete cuentos de Otoño*, de Álvaro Cunqueiro". *Grial* 35 (1972), pp. 29-38.

MOURELLE, Quinito. "Álvaro Cunqueiro y sus héroes". *Galegos* 12 (2010), pp. 150-152.

MURCIANO, Carlos. "Sobre *El año del cometa*". *La Estafeta Literaria* 556 (1975), p. 1971.

MUTIS, Álvaro. *"Álvaro Cunqueiro, descubrimiento y asombros constantes".* (Ed.) Armando González. *Álvaro Cunqueiro 1911-1981…*, *op. cit.*, pp. 85-87.

NAVAZA BLANCO, Gonzalo. "Cuatro narradores: Fole, Cunqueiro, Blanco-Amor y Neira Vilas". VV. AA. *La literatura desde 1936 hasta hoy: narrativa y traducción*. A Coruña: Hércules de Ediciones, 2000, pp. 24-85.

NICOLÁS RODRÍGUEZ, Ramón. "Dous contos de Nadal de Álvaro Cunqueiro". *Boletín galego de literatura* 20 (1998), pp. 83-86.

---. "Cunqueiro e Fole a propósito dun artigo exhumado". VV. AA. *Álvaro Cunqueiro: actas do Congreso…*, *op. cit.*, pp. 413-417.

--- (ed.). *Entrevistas a Álvaro Cunqueiro.* Vigo: Nigra, 1994.

---. "Álvaro Cunqueiro: poemas e confesións do año 1933". *Madrygal* (2008), pp. 57-62.

NIETO, Amparo y Jorge-Víctor Sueiro. "Cunqueiro". *Esmorgantes*. (Pról.) Carlos García Bayón. Madrid: Espasa-Calpe, 1990, pp. 141-161.

NIETO T., Isabel, Amalia Pérez L. y Pilar Sampedro M. *Cunqueiro*. Outes (A Coruña): Consello de Outes, 1991.

NOGUEIRA PEREIRA, María Xesús. "A estructura narrativa de *Merlín e familia*". VV. AA. *Álvaro Cunqueiro: actas do Congreso…*, *op. cit.*, pp. 397-402.

---. "Os operadores realistas na narrativa de Cunqueiro". *Boletín galego de literatura* 13 (1993), pp. 51-66.

---. *Os outros feirantes, Álvaro Cunqueiro*. Barcelona: Sotelo Blanco, 1993.

---. "A humanización de animais na narrativa de Cunqueiro: comentario de tres contos de corvos". *Revista galega do ensino* 8 (1995), pp. 115-121.

---. "O país das naves e das flotas, achegamento á presencia da cultura portuguesa na obra de Cunqueiro". (Coords.) Ramón Lorenzo y Rosario Álvarez. *Homenaxe á profesora Pilar Vázquez Cuesta*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1996, pp. 681-699.

---. "A escola de ben contar, elementos da literatura popular no relato cunqueiriano". (Eds.) Beatriz Becerra Suárez *et alii*. *Congreso Internacional Asedios ó Conto*. Vigo: Universidade de Vigo, 1997, pp. 343-351.

---. "Habitantes da Fisterra, a presencia do celtismo na obra de Cunqueiro". *Unión libre* 2 (1997), pp. 123-135.

---. "Achegamento á onomástica na narrativa galega de Álvaro Cunqueiro". (Eds.) Rosario Álvarez Blanco, Francisco Fernández Rei y Antón Santamarina. *Actas do I Congreso Internacional 'A lingua galega, historia e actualidade' (16-20 de setembro de 1996)*. Vigo: Universidade de Vigo, 2004, vol. III, pp. 637-649.

---. *Estratexias narrativas na obra de Cunqueiro*. [Tesis doctoral]. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2005. Disponible en: CD-Rom.

---. "A autorrepresentación onomástica na obra de Álvaro Cunqueiro". (Eds.) Luz Méndez y Gonzalo Navaza. *Actas do I Congreso Internacional de Onomástica Galega 'Frei Martín Sarmento' (Santiago de Compostela, 2, 3 e 4 de setembro de 2002)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2007, pp. 643-655.

---. "Contra a traxedia da esencia humana, a lectura de Cunqueiro por Carlos Casares". *Anuario de estudios literarios galegos* (2007), pp. 62-67.

---. "Dos índices onomásticos cunqueirianos: *Merlín e familia* vs *Merlín y familia*". *Boletín galego de literatura* 38 (2007), pp. 53-75.

---. "Investigacións imaxinarias e outros labirintos". *Grial* XLVI: 177 (2008), pp. 86-87.

---. *Soñares e familia: os personaxes na narrativa de Álvaro Cunqueiro*. Santa Comba (A Coruña): TresCtres, 2009.

---. "O contar claro, seguido e ben: estratexias de oralidade na obra de Cunqueiro". (Eds.) Ana Chouciño y María Xesús Nogueira. *Palabra viva: Galica e Hispanoamerica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2012, pp. 97-145.

NOIA CAMPOS, María Camino. "Pra unha clasificación de *Merlín e familia*". VV. AA. *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*, *op. cit.*, pp. 141-154.

OUTEIRIÑO, Manuel. "Notas sobre *Mar ao norde*". *A trabe de ouro* 90 (2012), pp. 307-310.

PALACIO, Antón. *"Os sobrenomes como materia literaria en Cunqueiro"*. (Ed.) Ana Isabel Boullón Agreo. *Novi te ex nomine: estudios filolóxicos ofrecidos ao Prof. Dr. Dieter Kremer*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2004, pp. 519-540.

PALACIO SÁNCHEZ, Xosé Antonio. "'Proba-la cachirula', unha imaxe da cetrería en Cunqueiro". (Eds.) Rosario Álvarez y Antón Santamarina. *Discursos da escrita: estudos de filoloxía galega ofrecidos en memoria de Fernando R. Tato Plaza*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2004, pp. 611-624.

---. "Cunqueiro tradutor e anosador". *Viceversa* 13 (2007), pp. 171-203.

PALACIOS RICO, Germán. "As fontes francesas de Cunqueiro". VV. AA. *Álvaro Cunqueiro: actas do Congreso…*, *op. cit.*, pp. 403-411.

---. "A literatura francesa en Cunqueiro". VV. AA. *Congresso Á. Cunqueiro…*, *op. cit.*, pp. 19-31.

PALLARES, Pilar. "Sobre *Herba aquí e acolá*: a arte como salvazon". *A Nosa Terra* Extra 2 (1984), pp. 37-40.

PALOMO, María del Pilar. "Álvaro Cunqueiro: *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*". VV. AA. *El comentario de texto: de Galdós a García Márquez.* Madrid: Castalia, 1974, vol. II, pp. 227-245.

PARCERO, Juan. "Cunqueiro, la fabulación sin artificos". *Anduriña* 72 (2011), pp. 14-15.

PASCUAL, Roberto. "Interpretacións escénicas da obra literaria de Álvaro Cunqueiro". *Casahamlet*: 13 (2011), pp. 33-37.

PAZÓ GONZÁLEZ, Cándido. "'Romeo e Xulieta, famosos namorados' e a teatralidade de Cunqueiro". VV. AA. *Álvaro Cunqueiro: actas do Congreso…*, *op. cit.*, pp. 541-548.

---. "A propósito de 'Romeo e Xulieta, famosos enamorados' ou vinte anos son moito ou as croquetas de bacallau on son un xeito de facer o bacallau". *Casahamlet* 13 (2011), p p. 39-40.

PELÁEZ, Ángel. "Álvaro Cunqueiro, gran bebedor... de sueños". *Galegos* 12 (2010), pp. 92-96.

PEREIRA, Antonio. "Sobre Cunqueiro, notas de un lector de cuentos". *FGL: Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 15 (1994), pp. 121-124.

PÉREZ BELLO, Manuel. "Entrevista con Álvaro Cunqueiro". *Grial* XXIX: 110 (1991), pp. 199-208.

PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana Sofía. "Álvaro Cunqueiro: el eterno retorno del chamán". *Draco* 1 (1989), pp. 101-118.

---. *La palabra y el sueño: análisis narratológico y hermenéutico de la novela de Álvaro Cunqueiro.* [Tesis doctoral]. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1990. Disponible en: microforma.

---. "*Un hombre que se parecía a Orestes*, de Álvaro Cunqueiro: el replanteamiento moderno del mito y la tragedia". (Ed.) José Antonio Hernández Guerrero. *Teoría del Arte y Teoría de la Literatura*. Cádiz: Seminario de Teoría de la Literatura, 1990, pp. 199-205.

---. "*El año del cometa*: cuando la dama del lago vino por Merlín". *Ínsula* XLVI: 536 (1991), pp. 16-18.

---. *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro, op. cit.*

---. "Álvaro Cunqueiro: poética para un poeta narrador". (Coord.) Anxo Tarrío Varela. *Álvaro Cunqueiro, op. cit.*, pp. 17-33.

---. "Poética de lo imaginario y héroe novelesco: Hermes en la novela *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca* de Álvaro Cunqueiro". VV. AA. *Actas del IV Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica: celebrado en Sevilla (3-5 de diciembre, 1990)*. Madrid: Visor Libros, 1992, vol. II, pp. 713-722.

---. "Poética para un narrador". *Boletín galego de literatura* 1 (1992), pp. 17-33.

---. "*El caballero, la muerte y el diablo*: (la Galicia avalónica de Álvaro Cunqueiro)". VV. AA. *Álvaro Cunqueiro: actas do Congreso…, op. cit.*, pp. 327-347.

---. "Álvaro Cunqueiro". (Eds.) Montserrat Ribao Pereira *et alii*. *Escritores galegos na literatura española*. (Coord.) José Manuel González Herrán. A Coruña: Hércules de Ediciones, 2003, pp. 162-181.

PERUCHO, Joan. "Álvaro Cunqueiro y mis linajes". *Ínsula* XLVI: 536 (1991), p. 32.

---. "Recuerdos de Álvaro Cunqueiro". *FGL: Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 15 (1994), pp. 27-34.

---. "Los fantasmas de Álvaro Cunqueiro". (Ed.) Armando González. *Álvaro Cunqueiro 1911-1981…*, *op. cit.*, pp. 71-75.

PIÑEIRO, Ramón. "*Xente de aquí y acolá*, por Álvaro Cunqueiro". *Grial* 34 (1971), pp. 497-498.

---. "Carta a Álvaro Cunqueiro, trobador galego, falándolle dos males presentes de Europa e do seu remedio, desde a ladeira dun castro lugués". *Grial cadernos* (Nadal 2005), pp. 77-82.

POZO GARZA, Luz. "Cunqueiro manierismo y creación". *Nordés* 4 (1981), pp. 25-36.

---. "Álvaro Cunqueiro en Nordés 1976: pórtico da gloria adicado a Álvaro Cunqueiro". *Eco* 207 (2008), p. 73.

---. "Poesía de Cunqueiro. I, aspectos pragmáticos". *Eco* 204 (2008), p. 73.

---. "Manierismo en Cunqueiro?". *Casahamlet* 13 (2011), pp. 42-44.

POZZI, Dora C. "Words of the Imagination in a Contemporary Version of the Myth of Orestes: Álvaro Cunqueiro". *Helios* VIII: 2 (1981), pp. 75-87.

QUEIJA, Michael T. *Álvaro Cunqueiro en la literatura gallega.* [Tesis doctoral]. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988.

---. "Entrevista con Álvaro Cunqueiro". *Grial* XXII: 85 (1984), pp. 336-341.

QUIROGA Y DE ABARCA, Elena. *Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro: discurso leído el día 8 de abril de 1984, en su recepción pública, por la Excma. Sra. Doña Elena Quiroga y de Abarca y contestación del Excmo. Sr. Don Rafael Lapesa Melgar*. Madrid: Real Academia Española, 1984.

RÁBADE PAREDES, Xésus y Mª Victoria Moreno. "Álvaro Cunqueiro". *Literatura século XX: iniciación universitaria*. Vigo: Galaxia, 1985, pp. 204-246.

RABANAL ÁLVAREZ, Manuel. "Un Orestes de nuestro tiempo". *Grecia viva: (estudios sobre cómo 'los griegos somos nosotros')*. Madrid: Prensa Española, 1972, pp. 87-94.

---. "El mito de Orestes en la novela del gallego Á. Cunqueiro". *Cuadernos de estudios gallegos* XXIX: 87-89 (1974-1975), pp. 203-218.

RABUÑAL, Henrique. "De ruada pola Rúa 26 do señor Cunqueiro". *Casahamlet* 13 (2011), pp. 45-46.

REQUEIXO CUBA, Armando. "Álvaro Cunqueiro na revista *Galiza* e outros escritos". VV. AA. *Álvaro Cunqueiro: escritos recuperados…*, *op. cit.*, pp. 41-69.

REIGOSA CARREIRAS, Antonio. "A 'idea do tesouro' en Álvaro Cunqueiro". *Terra e tempo* 159-162 (2012), pp. 62-67.

REY, Arturo. "O pensamiento fantástico na sua obra". *Nosa Terra* Extra 2 (1994), pp. 19-20.

RICCI, Giancarlo. *Celtismo e magia nell'opera di Álvaro Cunqueiro.* [Tesis doctoral]. Perugia: Universitá degli Studi di Perugia, 1970-1971.

RÍOS PANISSE, María do Carme. "Inicios teatrais de Cunqueiro: (1933-1941)". (Coord.) Anxo Tarrío Varela. *Álvaro Cunqueiro*, *op. cit.*, pp. 123-127.

---. "Análise comparativa entre as ideas do "Preludio a toda estética futura" de Risco e o mundo da creación literaria de Cunqueiro". VV. AA. *Álvaro Cunqueiro: actas do Congreso…*, *op. cit.*, pp. 273-296.

RIPA, Domenico. *Eroi in maschera: l'intertestualitá nella narrativa di Álvaro Cunqueiro*. Milano: Edizioni Stampamatic, 1995.

RISCO, Antonio. "*El gallo de Portugal*, de Álvaro Cunqueiro". *Literatura fantástica de lengua española:*

Teoría y aplicaciones. Madrid: Alfaguara, 1987, pp. 406-417.

---. "Cunqueiro y la literatura fantástica gallega". *Ínsula* XLVI: 536 (1991), pp. 12-14.

RIVERA PEDREDO, Dorinda. *Cultura y literaria italiana en la obra de Álvaro Cunqueiro.* [Tesis doctoral]. A Coruña: Universidade da Coruña, 2001, vol. I.

---. "Reminiscencias pictóricas do *Quattrocento* e do *Cinquecento* no universo literario de Álvaro Cunqueiro". *Anuario de estudios literarios galegos* (2005), pp. 120-141.

---. *De Dante a Cunqueiro.* Bertamiráns (Ames): Edicións Laiovento, 2009.

RODILLA, María José. "El último trovador galaico: el mundo medieval de Cunqueiro". (Eds.) Concepción Company Company, Aurelio González y Lillian von der Walde Moheno. *Discursos y representaciones en la Edad Media: actas de las VI Jornadas Medievales (6. 1996. México)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, pp. 591-601.

RODRÍGUEZ FER, Claudio. "Cunqueiro na tradición europea". *Grial* XXVIII: 101 (1989), pp. 48-57.

---. "O nacionalismo galego de Álvaro Cunqueiro". *A trabe de ouro* III: 7 (1991), pp. 83-89.

---. "Da romaría de Otero a romaría de Cunqueiro". A. Tarrío Varela (coord.) *Álvaro Cunqueiro*, *op. cit.*, pp. 59-68.

---. "A era azul de Álvaro Cunqueiro". *A literatura galega durante a guerra civil*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1994, pp. 205-224.

RODRÍGUEZ VEGA, Rexina. *Os outros feirantes de Álvaro Cunqueiro.* Vilaboa (Pontevedra): Edicións do Cumio, 1992.

---. "*Se o vello Sinbad volvese ás illas*. No obradoiro do fabulador". VV. AA. *Álvaro Cunqueiro: actas do Congreso…*, *op. cit.*, pp. 441-446.

---. "La transformación paródica en la obra de Álvaro Cunqueiro". VV. AA. *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica.* A Coruña: Universidad de A Coruña, 1994, pp. 259-268.

---. *Álvaro Cunqueiro: unha poética de recreación*. Santiago de Compostela: Laiovento, 1997.

---. "A tendencia á hipercorrección do escritor bilingüe, o caso das autotraduccións ó castelán de Álvaro Cunqueiro". (Eds.) Rosario Álvarez y Dolores Vilavedra. *Cinguidos por unha arela común…*, *op. cit.*, pp. 1355-1371.

---. *Bilingüismo e autotraducción na obra de Álvaro Cunqueiro*. [Tesis doctoral]. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2000.

---. "O galeguismo como préstamo léxico nas autotraduccións ó castelán de Álvaro Cunqueiro". (Eds.) Isabel de Riquer, Elena Losada y Helena González. *Professor Basilio Losada: ensinar a pensar con liberdade e risco*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2000, p. 624-631.

---. "Bilingüismo e estilo na escrita cunqueiriana". (Ed.) Dieter Kremer. *Actas do VI Congreso Internacional de Estudios Galegos*. Sada: Ediciós do Castro, 2001, pp. 367-376.

---. "Estraña ave do paraiso: a recepción da obra cunqueiriana na literatura castelá". *Anuario de estudios literarios galegos* (2001), pp. 201-223.

---. "Un jardinero en la frontera: la autotraducción de Álvaro Cunqueiro". *Quimera* 210 (2002), pp. 46-50.

---. *Álvaro Cunqueiro: fotobiografía sonora*. Sarria (Lugo): Ouvirmos, 2009. Disponible en: CD-Rom.

---. “A travesía de Álvaro Cunqueiro (1911-1981)”. *Saudade* 8 (2011), pp. 30-34.

ROJAS, Carlos. "Álvaro Cunqueiro y la resurrección de los mitos". *Jano* XI: 7 (1973), pp. 113-117.

SACIDO ROMERO, Alberto. "Estratexias humorísticas en tres contos de Álvaro Cunqueiro". *Boletín galego de literatura* 1 (1992), pp. 43-58.

SALGADO BASOA, I. y M. Pérez Rodríguez. "A fauna en Cunqueiro: os peixes". *Cadernos de lengua* 8 (1993), pp. 81-86.

SALGADO, Xosé M. y Dolores Vilavedra. *Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1991.

SALGADO, Xosé M. *Álvaro Cunqueiro: 1911-1981.* Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1991.

SALINAS PORTUGAL, Francisco. Formulas neo-tovadorescas e vangarda". *Nosa Terra* Extra 2 (1994), pp. 25-30.

SALVADOR MIGUEL, Nicasio. "La tradición medieval en la novelística de Álvaro Cunqueiro". (Eds.) Ana Méndez Collera y Victoriano Roncero López. *Nunca fue pena mayor*. (*Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Button*). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 581-857.

SALVAT, Ricard. "Cunqueiro y el teatro europeo de su tiempo". *Primer Acto* 241 (1991), pp. 24-33.

---. "Sobre las propuestas teatrales de Alvaro Cunqueiro". *Ínsula* XLVI: 536 (1991), pp. 21-23.

SANFIZ FERNÁNDEZ, Concepción. "Cunqueiro o el sueño como necesidad vital". *Cuadernos de estudios gallegos* XV: 105 (1992), pp. 289-301.

---. "El humor en la trilogía calviniana de *I nostri antenati*: apuntes para una comparación con la narrativa cunqueiriana". VV. AA. *Actas del VI Congreso Nacional de Italianistas: Madrid, 3-6 de Mayo de 1994*. Madrid:

Universidad Complutense de Madrid, 1994, vol. II, pp. 259-265.

---. "Funcionalidad de la naturaleza en la narrativa de Italo Calvino y Álvaro Cunqueiro". VV. AA. *Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1996, pp. 559-568.

---. *Claves para un análisis comparativo…*, *op. cit.*

SANTANA FERNÁNDEZ DE CASTRO, Astrid. "Sinbad o los sueños que la ficción producen: la ficción como eje de la escritura en Álvaro Cunqueiro". (Ed.) Dieter Kremer. *Actas do V Congreso Internacional de Estudios Galegos*, *op. cit.*, vol. I, pp. 377-385.

---. *Islas y ficciones: en torno al Sinbad de Álvaro Cunqueiro*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2007.

SANZ VILLANUEVA, Santos. "Cunqueiro y su tiempo literario". *FGL: Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 15 (1994), pp. 113-119.

---. "Prosa con volutas, realismo estilizado y fantasía: Rafael Sánchez Mazas, Julián Ayesta, Álvaro Cunqueiro". *La novela española durante el franquismo: itinerarios de la anormalidad.* Madrid: Gredos, 2010, pp. 78-85.

SEIXO, Lois. "Cunqueiro e os paxaros". *Moenia* 6 (2000), pp. 425-430.

SILVA DOMÍNGUEZ, Carme. "Trazos lingüísticos galegos na prosa en castelán de Álvaro Cunqueiro". VV. AA. *Congresso Álvaro Cunqueiro*, *op. cit.*, pp. 75-87.

SMITH, Colin. "Un inglés en debera con Don Álvaro". *A Nosa Terra* Extra 2 (1984), pp. 53-54.

---. "Álvaro Cunqueiro, escritor europeo y universal". VV. AA. *Álvaro Cunqueiro: actas do Congreso…*, *op. cit.*, pp. 213-222.

SOLER SERRANO, Joaquín. *A Fondo 17: Álvaro Cunqueiro*. [Vídeo]. RTVE, 1977.

SOTO ARIAS, Mª Rosario. "Presencia do conto popular na narrativa cunqueiriana". VV. AA. *Álvaro Cunqueiro: actas do Congreso…*, *op. cit.*, pp. 429-439.

SOUTELLO, Xosé Manuel (coord). *50 anos con "Merlín e Familia"*. Vigo: Galaxia, 2006.

SPIRES, Robert C. *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel.* Lexington: The University Press of Kentucky, 1984.

---. "Álvaro Cunqueiro's *Orestes* and the Rebellion against Novelistic Constraints". (Ed.) Gregorio C. Martín. *Selected Proceedings: 32nd Mountain Interstate Foreign Language Conference*. Winston-Salem: Wake Forest University, 1984, pp. 337-344.

---. "Mito-realidad: la dinámica de *Un hombre que se parecía a Orestes*". *La novela española de posguerra: creación artística y experiencia personal*. Madrid: Cupsa, 1978, pp. 246-277.

SPITZMESSER, Ana Maria. *Álvaro Cunqueiro: la fabulación del franquismo*. A Coruña: Ediciós do Castro, 1985.

TARRÍO VARELA, Anxo. "El Realismo de Cunqueiro en *Merlín e familia e outras historias*". *Literatura gallega*. Madrid: Taurus, 1988, pp. 246-259.

---. *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*. Vigo: Galaxia, 1989.

---. "Claves fundamentales de Álvaro Cunqueiro". *Ínsula* XLVI: 536 (1991), pp. 9-11.

---. "Realidad y fantasía en la narrativa de Álvaro Cunqueiro". (Coord.) Enriqueta Morillas Ventura. *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. México: Siruela, 1991, pp. 305-317.

--- (Coord.). *Álvaro Cunqueiro*, *op. cit.*

---. "Álvaro Cunqueiro e as saídas do laberinto". VV. AA. *Álvaro Cunqueiro: actas do Congreso…*, *op. cit.*, pp. 151-163.

THOMAS, Michael D. "Cunqueiro's *Un hombre que se parecía a Orestes*: a Humorous Revitalization of an Ancient Mith". *Hispania* 61 (1978), pp. 35-45.

TORRE WOODHOUSE, Cristina de la. *La realidad total de Álvaro Cunqueiro.* [Tesis doctoral]. Ann Arbour (Michigan): University Microfilms International, 1979.

---. *La narrativa de Álvaro Cunqueiro.* Madrid: Pliegos, 1988.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. "Cunqueiro, entonces". (Ed.) Armando González. *Álvaro Cunqueiro 1911-1981…*, *op. cit.*, pp. 33-35.

TRAPERO PARDO, J. "Cuando nacía Vallibria". VV. AA. *Congresso Á. Cunqueiro…*, *op. cit.*, pp. 31-38.

UMBRAL, Francisco. "Todo Álvaro Cunqueiro". *La Estafeta Literaria* 413 (1969), pp. 8-9.

---. "Cunqueiro". (Ed.) Armando González. *Álvaro Cunqueiro 1911-1981…*, *op. cit.*, pp. 95-97.

VALLS, Fernando. "De Cunqueiro a Perucho, y viceversa". (Ed.) Armando González. *Álvaro Cunqueiro 1911-1981…*, *op. cit.*, pp. 61-69.

---. "Máis alá do Rubicón de Cacabelos: Álvaro Cunqueiro en castelán". *Grial* XLIX: 192 (2011), pp. 42-49.

VALVERDE, Alberto. "Reconstruir Cunqueiro". *A trabe de ouro* III: 79 (2009), pp. 143-146.

VARELA IGLESIAS, José Luis. *Tradición e innovación en Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, 1996.

VARELA JÁCOME, Benito. "A estructura multiactancial das *Crónicas do Sochantre*". VV. AA. *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro…*, *op. cit.*, pp. 45-55.

---. "Estratexias narrativas en *Si o vello Sinbad volvese ás illas...*". VV. AA. *Álvaro Cunqueiro: actas do Congreso…*, *op. cit.*, pp. 165-175.

---. *Estratexias narrativas de Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, 1994.

VÁZQUEZ CUESTA, Pilar. "Álvaro Cunqueiro: precursor do 'Realismo Mágico'". *Coloquio. Letras* 62 (1981), pp. 72-75.

---. "Cunqueiro e o bilingüismo". *Nosa Terra* Extra 2 (1994), p. 11-13.

---. "A locura nos demiurgos de Álvaro Cunqueiro". VV. AA. *A creación da locura na literatura: VIII Xornadas de Psiquiatría, Psicoanálise e Literatura*. Santiago de Compostela: A.G.S.M., 1999, pp. 29-33.

---. "Cunqueiro". *Nós: a literatura galega*. Lisboa: Livros Horizonte, 2002, p. 133-138.

VÁZQUEZ DE LA CRUZ, Anxel. "Boticas, medicina e maxia: falando de Álvaro Cunqueiro en Mondoñedo". *SISO-saúde* 51 (2011), pp. 129-139.

---. *Marabillas e milagres de Álvaro Cunqueiro*. Vigo: Edición Xerais de Galicia, 1991.

VÁZQUEZ FREIRE, Miguel (ed.). *Álvaro Cunqueiro*. A Coruña: Consello da Coruña, 1988.

VÁZQUEZ ZAMORA, Rafael. "*Un hombre que se parecía a Orestes*, novela de Álvaro Cunqueiro". *Destino* (11 de enero de 1969), p. 32-35.

VEGA, Ángel de la. *"Ayer con Álvaro Cunqueiro".* (Ed.) Xohán Darío Cabana. *Cunqueiro e Don Hamlet en Lugo.* Lugo: Consello de Lugo, 2007, pp. 85-87.

VELÁZQUEZ EZQUERRA, José J. "*Merlín* y el imaginario celta en la literatura francesa y española del siglo XX: Barjavel, Cunqueiro y Apollinaire". VV. AA. *Pasado y presente de los estudios celtas*. Ortigueira: Fundación Ortegalia, 2007, pp. 641-663.

VENTURA, Joaquím. "Intertextualidad e invención en *As crónicas do Sochantre*". (Eds.) Miguel Márquez, Antonio Ramírez de Verger y Pablo Zambrano. *El retrato literario: tempestades y naufragios, escritura y reelaboración: actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Huelva: Universidad de Huelva, 2000, pp. 661-667.

---. "Bizancio en Álvaro Cunqueiro: otra Europa, otra cristianidad". VV. AA. *La literatura en la literatura: actas del XIV Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantino, 2004, pp. 457-466.

VERGARA ALARCÓN, Sergio. "El proceso de aplazamiento como transformación de lo trágico en *Un hombre que se parecía a Orestes*, de Álvaro Cunqueiro". *Acta Literaria* 12 (1987), pp. 55-68.

---. "Álvaro Cunqueiro: a sua obra e a crítica". *Grial* XXIX: 110 (1991), pp. 189-198.

VILA-MATAS, Enrique. "El viaje imaginario". *FGL: Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 15 (1994), pp. 43-47.

VILANOVA, Antonio. "Las crónicas del Sochantre". (Ed.) Alexandre Porcel. *La crónica de Destino.* Barcelona: Destino, 2003, vol. II, pp. 174-177.

VILA PERNAS, Miguel. *Na mesa con Cunqueiro: antoloxía gastronómica e literaria*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2011.

---. *A Cociña do Merlín: que e como comen os personaxes de "Merlín e familia"*. Vigo: Galaxia, 2005.

VILAVEDRA FERNÁNDEZ, Dolores. "Los mil y un Cunqueiros: la producción no teatral de Cunqueiro". *Primer Acto* 241 (1991), pp. 18-23.

---. "A aparición dun fulgurante cometa". *Grial cadernos* (Nadal 2005), pp. 9-15.

---. *et alii. 50 ano con Merlin e familia.* Vigo: Galaxia, 2006.

VILLALAÍN, Damián. "*Don Hamlet* en el Centro Dramático Galego". *Primer Acto* 241 (1991), pp. 56-59.

---. "Notas sobre o teatro de Álvaro Cunqueiro". *Grial* XXIX: 110 (1991), pp. 491-495.

VILLANUEVA PRIETO, Darío. "A intencionalidade do realismo de Cunqueiro". VV. AA. *Álvaro Cunqueiro: actas do Congreso…*, *op. cit.*, pp. 349-360.

---. *O realismo marabilloso en Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, 1996.

---. "Análisis narratológico de un relato enmarcado: *El camino de Quita-Y-Pon* de Álvaro Cunqueiro". (Eds.) Peter Fröhlicher y Georges Günter. *Teoría e interpretación del cuento*. Bern: Peter Lang, 1997, pp. 385-408.

---. "*El camino de Quita-Y-Pon* de Álvaro Cunqueiro". *El comentario de textos narrativos: cuento y novela*. Madrid: Marenostrum, 2006, pp. 157-178.

VILLARES, Félix. "Cunqueiro e as mil primaveiras". *Encrucillada* XV: 72 (1991), pp. 161-168.

VIÑA LISTE, José María. "Para la estilística de la narrativa de Cunqueiro". VV. AA. *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro…*, *op. cit.*, 1982, pp. 9-27.

VV. AA. "Especial dedicado a Álvaro Cunqueiro". *Nordés* 4 (1981).

---. "Homenaxe a Álvaro Cunqueiro". *Coordenadas* 1 (1981).

---. "Homenaxe a Álvaro Cunqueiro". *Grial* 72 (1981).

---. "Homenaxe a Álvaro Cunqueiro". *Los Cuadernos del Norte* 6 (1981), p. 2-31.

---. "Homenaxe a Álvaro Cunqueiro". *Coordenadas* 2 (1982).

---. *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1982.

---. *Álvaro Cunqueiro: o gran fabulador*. Santiago de Compostela: Consellería de educación e ordenación universitaria, 1991.
---. "Homenaje a Álvaro Cunqueiro". *Agalia* 25 (1991).
---. "Homenaxe a Álvaro Cunqueiro". *Grial* XXIX: 110 (1991).
---. "Homenaje a Álvaro Cunqueiro". *Primer Acto* 241 (1991).
---. "O mundo de Cunqueiro". *A Nosa Terra* Extra 2 (1994).
---. *Álvaro Cunqueiro: actas do Congreso…, op. cit.*
---. *Congresso Á. Cunqueiro: actas…, op. cit.*,
---. *Álvaro Cunqueiro e as amizades catalanas…, op. cit.*
---. *Álvaro Cunqueiro 1911-1981…, op. cit.*
---. *Baldomero Moreiras: exposició, Merlín e familia de Álvaro Cunqueiro: 26 de febreiro ó 26 de marzo do 2004*. (Coord.) Encarnación Lago González. Lugo: Diputación Provincial, 2004.
---. "Homenaxe a Álvaro Cunqueiro". *Grial cadernos* (Nadal 2005).
---. *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro no seu XXV cabodano: Cunqueiro en dezasete linguas e variedades faladas na península ibérica*. (Eds.) Xosé Henrique Costas e Iago Castro Buerger. Vigo: Universidade de Vigo, 2006.
---. *Encontro "Cen anos de Cunqueiro": folleto. Celebrado en el arquivo do Reino de Galicia (A Coruña) del 13 al 15 de julio de 2011*. A Coruña: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 2011.
---. "Homenaxe a Álvaro Cunqueiro". *Grial* XLIX: 192 (2011).
---. "Homenaxe a Álvaro Cunqueiro". *Casahamlet* 13 (2011).
ZULETA DE HAZ, Alfonso. "Centenario do nacemento de Álvaro Cunqueiro: itinerario por Galicia". *Grial* XLIX: 192 (2011), pp. 8-9.

II.3. Otras obras citadas y consultadas

"Massimo Bontempelli en Madrid". *La Gaceta Literaria.* (1 de enero de 1927), p. 5.

Nós: boletín mensual da cultura galega, orgao da Sociedade "Nós". Ed. facs. Vigo: Galaxia, 1979, vols. I, II.

ABEL, Lionel. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form.* New York: Hill and Wang, 1963.

ACOSTA, Vladimir. *Viajeros y maravillas. Viajeros y maravillas*. Caracas: Monte Avila, 1993, vols. I, II, III.

---. *La Humanidad prodigiosa: el imaginario antropológico medieval*. Caracas: Monte Avila, 1996, vols. I, II.

AGUILERA SASTRE Juan, Manuel Aznar Soler y Enrique de Rivas. "Cipriano Rivas Cherif: retrato de una utopía". *Cuadernos el Público* 42 (1989).

ALIGHIERI, Dante. *Comedia: Infierno*. (Texto original y trad., pról. y notas de) Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1973.

---. *Vida Nova*. (Trad.) Darío Xohán Cabana. A Coruña: Espiral Maior, 1994.

---. *Comedia: Purgatorio*. (Texto original y trad., pról. y notas de) Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 2004.

ALTER, Robert. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press, 1978.

ALVAR, Carlos. "Formación y evolución de la materia de Bretaña". Chrétien de Troyes. *Erec y Enid*. (Trad., introd. y notas de) Carlos Alvar, Mª Victoria Cirlot y Rosell Antoni. Madrid: Editora Nacional, 1982, pp. 19-28.

--- (introd. y trad. de). *Lanzarote del Lago*. Madrid: Alianza, 1987, vols. I, II, III, IV, V, VI, VII.

--- (ed. y trad. de). *Historia de Merlín*. Madrid: Siruela, 1988, vols. I, II.

--- (pról., selecc. y trad. de). *Poesía de Trovadores, Trouvères y Minnesinger: de principios del siglo XII a fines del siglo XIII*. Madrid: Alianza, 1999.

--- y José Manuel Lucía Megías (selec., trad. y notas de). *Antología de la lírica italiana primitiva: De los primeros textos al Dolce Stil Novo*. Madrid: SIAL, 2008.

--- (dir.). *Gran enciclopedia cervantina*. Alfredo Alvar Ezquerra y Florencia Sevilla Arroyo (coords.). Madrid: Castalia, 2008, vol. V.

--- (dir.). *Gran enciclopedia cervantina*. Alfredo Alvar Ezquerra y Florencia Sevilla Arroyo (coords.). Madrid: Castalia, 2010, vol. VII.

ALVAREZ BLÁSQUEZ, Xosé M.ª (versión, limiar e notas de). *O Ciprianillo: os terouros de Galicia*. Vigo: Castrelos, 1974.

AMOROSO, Leonardo *et alii*. *El pensamiento débil*. (Eds.) Giovanni Vattimo, Pier Aldo Rovatti. Madrid: Cátedra, 1995.

ANDERSEN, Hans Christian. *Cuentos completos*. (Ed., introd. y notas de) Enrique Bernárdez; (ilustraciones de) Vilhelm Pedersen y Lorenz Frolich. Madrid: Catedra: 2005.

ANDERSON IMBERT, Enrique. "El 'realismo mágico' en la ficción hispanoamericana". *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas: Monte Avila, 1976, pp. 7-25.

ANDRÉS-SUÁREZ, Irene, José Manuel López de Abiada y Pedro Ramírez Molas. *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Madrid: Verbum, 1997.

APOLONIO DE RODAS. *El viaje de los Argonautas*. (Trad. e introd. de) Carlos García Gual. Madrid: Alianza, 2004.

ARAGON, Louis. *Aniceto o el panorama, novela*. (Ed.) Antonio Jiménez Millán. (Trads.) Nöelle Böer y Mª Victoria Cirlot. Madrid: Cátedra, 1988.

---. *Una ola de sueños.* (Estudio preliminar, trad. y notas de) Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Biblos, 2004.

ARIOSTO, Ludovico. *Orlando furioso*. (Introd., note e biografia di) Lanfranco Caretti; (presentazione di) Italo Calvino. Torino: Einaudi, 1995, vols. I, II.

ARISTÓTELES. *Poética*. (Introd., trad. del griego y notas de) Ángel J. Cappelletti. Caracas: Monte Avila, 1991.

ARRAS, Jean d'. *Melusina o la noble historia de Lusignan*. (Trad. y pról por) Carlos Alvar; (apénd. de) Jacobo F. J. Stuart. Madrid: Siruela, 1982.

AYALA, Francisco. *Reflexiones sobre la estructura narrativa*. Madrid: Taurus, 1970.

AZNAR SOLER, Manuel. *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*. Barcelona: Taller d'Investigacions Valleinclanianes, 1992.

AZORÍN. *Capricho*. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.

---. *El Escritor (Novela)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1976.

---. *Doña Inés (Historia de amor)*. (Ed.) Elena Catena. Madrid: Castalia, 1999.

---. *Félix Vargas (Etopeya). Superrealismo (Prenovela)*. (Ed.) Domingo Ródenas. Madrid: Cátedra, 2001.

---. *La isla sin aurora*. (Ed.) Renata Londero. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.

BABLET, Denis y Jean Jacquot (eds.). *L'Expressionnisme dans le Théâtre Européen*. Paris: Editions du Centre Nacional de la Recherche Scientifique, 1971.

BACHELARD, Gaston. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. (Trad.) Ida Vitale. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1978.

BAJTÍN, Mijail M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. (Ed.) Michael Holquist. (Trads.) Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

---. *Problemas de la poética de Dostoievski*. (Trad.) Tatiana Burnova. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2004.

---. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. (Trads.) Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza, 2005.

---. *Estética de la creación verbal*. (Trad.) Tatiana Bubnova. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

BALLART, Pere. *Eironeia: la figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.

BAQUERO BOYANES, Mariano. *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Castalia, 1995.

BARTHES, Roland. "Texte (théorie du)". VV. AA. *Encyclopaedia Universalis*. France: Éditeur a Paris, 1968, vol. XV, pp. 1013-1017.

---. *Elementos de semiología*. (Trad.) Alberto Méndez. Madrid: Alberto Corazón, 1971.

---. *S/Z*. Madrid: Siglo XXI, 1980.

--- *et alii*. *Littérature et realité*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

---. "La mort de l'auteur". (Ed.) Éric Marty. *Oeuvres complètes*. Paris: Éditions du Seuil, 2002, vol. III, pp. 40-45.

---. "L'effect de réel". (Ed.) Éric Marty. *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, pp. 25-33.

---. "Literatura y meta-lenguaje". *Ensayos críticos*. (Trad.) Carlos Pujol. Barcelona: Seix Barral, 2002, pp. 139-141.

BATAILLE, Georges. *El erotismo*. (Trad.) Antonio Vicens. Barcelona: Tusquets, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. "Reflexiones sobre algunas de mis contemporáneos, Víctor Hugo". *El arte romántico*. (Trad.

y notas de) Carlos Wert. Madrid: Edicones Felmar, 1977, pp. 267-277.

---. "De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas". *Lo cómico y la caricatura*. (Trad.) Carmen Santos. Madrid: Visor, 1988, pp. 13-51.

---. *I fiori del male e tutte le poesie*. (Introd. di) Giacomo Spagnoletti; (cura e trad. di) Claudio Rendina. Roma: Newton, 1992.

---. "El gobierno de la imaginación". *Salones y otros escritos sobre arte*. (Introd., notas y biografías de) Guillermo Solana. Madrid: Visor, 1996, pp. 239-243.

---. "La reina de las facultades". *Salones y otros escritos sobre arte*, *op. cit.*, pp. 235-238.

BAUTISTA, Francisco. *La materia de Francia en la literatura medieval española: la "Crónica Carolingia", "Flores y Blancaflor", "Berta y Carlomagno"*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2008.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Leyendas aragonesas. El gnomo. La corza blanca*. (Introd., ed. y glosario de) Jesús Rubio Jiménez; (ilustraciones de) David Vela. Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza, 2006.

BEGUIN, Albert. *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. (Trads.) Mario Monteforte Toledo y Antonio y Margit Alatorre. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993.

BÉHAR, Henri y Michel Carassou. *Dadá: historia de una subversión*. (Trad.) Isabel Sancho. Barcelona: Península, 1996.

BEHLER, Ernst. *Ironie et modernité*. (Trad.) Olivier Mannoni. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

BELLOTTI, Bortolo. *La vita di Bartolomeo Colleoni*. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1933.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. *La imaginación literaria: la seriedad y la risa en la literatura occidental*. S. l.: Montesinos, 2002.

BENJAMIN, Walter. *La dialéctica en suspenso: fragmentos sobre historia*. (Ed.) Pablo Oyarzun Robles. Santiago (Chile): ARCIS y LOM, ¿1997?.

---. *Obras. El concepto de crítica romántica en el Romanticismo alemán. "Las afinidades electivas" de Goethe. El origen del "Trauerspiel" alemán*. (Eds.) Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser; (colabs.) Theodor W. Adorno y Gershom Scholem; (eds. españoles) Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero; (trad.) Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada Editores, 2010, vol. I.

BERGSON, Henri. *Introducción a la metafísica. La risa*. (Ed.) Manuel García Morente. México D. F.: Porrúa, 1999.

BESSIÈRE, Jean. "Le Concept de métafiction. Typologie, stratégies fictionnelles, croyances fictionnelles et partages culturels". (Eds.) S. Tötösy de Zepetnek, M. V. Dimic y I. Sywenky. *La littérature comparée à l'heure actuelle théories et réalisations: contributions choisies du Congrès de l'Asssociation Internationale de Littérature comparée, tenu à l'Université d'Alberta en 1994*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1999, pp. 21-30.

BIRINGUCCIO, Vannoccio. *De la pirotechnia: 1540*. (Ed.) Adriano Carugo. Milano: Il Polifilo, 1977.

BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. (A cura di e con la introd. di) Mario Marti; (note di) Elena Ceva Valla. Milano: Rizzoli, 1987, vols. I, II.

BONTEMPELLI, Massimo. *Nostra dea: commedia*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1925.

---. *Primo spettacolo: la guardia alla luna. Siepe a nordovest: farsa in prosa e musica*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1927.

---. *Eva última: racconto*. Verona: Arnoldo Mondadori Editore, 1932.

---. *L'avventura novecentista*. Firenze: s.n., 1938.

---. *El tablero ante el espejo*. (Trad.) César Palma. Madrid: Siruela, 1993.

BOOTH, Wayne C. *La retórica de la ficción*. (Trad.) Santiago Gubens Garriga-Nogués. Barcelona: Antonio Bosch, 1978.

---. *Retórica de la ironía*. (Trads.) J. F. Zulaica y A. Martínez Benito. Madrid: Taurus, 1989.

BORGES, Jorge Luis. "El sueño de Coleridge". *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1966, pp. 25-30.

---. "La biblioteca de Babel". *Obras completas*. Barcelona: Emecé, 1977, vol. I, pp. 465-471.

---. *El Aleph*. Madrid: Alianza, 1995.

---. *La Biblioteca, símbolo y figura del universo*. Rubí (Barcelona): Anthropos, 2004.

BORON, Robert de. *El mago Merlín*. (Trad.) M. S. Boulard. Barcelona: Edicomunicación, 1986.

BRETON, André. *Arcane 17: seguido de Ajours y Luz negra*. (Trads.) Ramón Mayrata y Carlos Wert. Madrid: Al-Borazk, 1972.

---. *Manifiestos del Surrealismo*. Madrid: Guadarrama, 1974.

---. *Nadja*. (Ed. y trad. de) J. Ignacio Velázquez. Madrid: Cátedra, 1997.

BUERO VALLEJO, Antonio. "García Lorca ante el esperpento". *Tres maestros ante el público*. Madrid: Alianza Editorial, 1973, pp. 97-164.

BURCKHARDT, Jacob. *La cultura del Renacimiento en Italia*. (Trad.) José-Antonio Rubio. Madrid: Editorial Escelicer, 1941.

BURKE, Peter. *et alii*. *El hombre del Renacimiento*. (Trads.) Manuel Rivero Rodríguez, Juan Pan Montojo y Artola Ricardo. Madrid: Alianza, 1990.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *En la vida todo es verdad y todo es mentira*. (Ed.) William Cruickshank. London: Tamesis, 1971.

---. *El caballero de Olmedo. La vida es sueño*. (Eds.) Rogelio Reyes Cano y Eva María Reyes Pérez. Madrid: Bilbioteca Hermes, 1997.

---. *La vida es sueño*. (Ed.) Ciriaco Morón Arroyo. Madrid: Cátedra, 2004.

---. *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*. (Ed.) Eugenio Frutos Cortés. Madrid: Cátedra, 2009.

CALVINO, Italo. *I nostri antenati*. Milano: Garzanti, 1988.

CALVO CARILLA, José Luis. "La recepción de Kafka en la novela española de posguerra". VV. AA. *Homenaje a José María Martínez Cachero. Investigación y crítica*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2000, pp. 277-287.

---. *La mirada expresionista: novela española del siglo XX*. Madrid: Marenostrum, 2005.

CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2011.

CANTERA BURGOS y Manuel Francisco González Iglesias (versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego por). *Sagrada Biblia*. (Colabs.) R. D. Barnett *et alii*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2003.

CAÑAS, Jesús (ed.). *Libro de Alexandre*. Madrid: Cátedra, 1988.

CAPELLÁN, Andrés el. *Tratado sobre el amor*. (Pról., trad. y notas de) Vidal-Quadras e Inés Creixell. Barcelona: Quaderns Crema, 1984.

CAPPELLI, Guido. *El Humanismo italiano. Un capítulo de la cultura europea entre Petrarca y Valle*. Madrid: Alianza, 2007.

CARBAJOSA, Mónica y Pablo Carbajosa. *La corte literaria de José Antonio: la primera generación cultural de la Falange*. (Pról. de) José-Carlos Mainer. Barcelona: Crítica, 2003.

CARILLA, Emilio. *El Buscón, esperpento esencial y otros estudios quevedescos*. México: Universidad Nacional Autónoma, 1986.

CARRÉ ALVARELLOS, Leandro. *Las leyendas tradicionales gallegas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1977.

CARO BAROJA, Julio. *El carnaval: análisis histórico-cultural*. Madrid: Taurus, 1983.

CARROUGES, Michel. *André Breton y los datos fundamentales del Surrealismo*. (Trad.) Ángel Zapata. Madrid: Gens, 2008.

CAUCCI, Paolo. "La materia de Bretaña en las letras gallegas: consanguinidad o literatura: elementos de una polémica". *Coordenadas* 0 (1980), pp. 43-51.

CENCILLO, Luis. *Mito: semántica y realidad*. Madrid: Editorial Católica, 1970.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Los baños de Argel. Pedro de Urdemalas*. (Ed.) Jean Canavaggio. Madrid: Taurus, 1992.

---. *Tres novelas ejemplares y tres entremeses*. (Ed.) Rosa Navarro Durán. Barcelona: Grupo Hermes Editora, 1997.

---. *Don Quijote de La Mancha*. (Ed. y notas de). Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española, 2004.

---. "*El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*". *Novelas ejemplares*. (Ed.) Harry Sieber. Madrid: Cátedra, 2009, vol. II, pp. 279-359.

CÉSAR, Julio. *Guerra de las Galias*. (Texto latino con dos traducciones y vocabulario por) Valentín García Yebra e

Hipólito Escolar Sobrino. Madrid: Gredos, 2002, vols. I, II, III.

CHATEAUBRIAND, François-René de. *Atala/René.* (Trads.) Sebastián Juan Arbó y Julio Gómez de la Serna; (introd. de) Gabriel Oliver. Barcelona: Planeta, 1984.

---. *Memorias de ultratumba*. (Trad.) José Ramón Monreal; (present. de) Marc Fumaroli y (pról. de) Jean-Claude Berchet. Barcelona: El Acantilado, 2004, vols. I, II.

CHESTERTON, Gilbert Keith. *Obras completas*. Buenos Aires: Plaza and Janés, 1961, vol. I.

CHEVALIER, Jean (dir). *Diccionario de símbolos*. (Colab.) Gheerbrant, Alain. Barcelona: Herder, 1991.

CIFRE WIBROW, Patricia. *De la autoconciencia moderna a la metaficción postmoderna.* [Tesis doctoral]. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2003. Disponible en: CD-Rom.

COCHRANE, Eric. "Biography". *Histoirians and Historiography in the Italian Renaissance*. Chicago: The University Press of Chicago, 1981, pp. 393-422.

CONCEJO, Pilar. "Huellas del obispo de Mondoñedo en *El Quijote*". (Dir.) Manuel Criado del Val. *Cervantes y su obra y su mundo*. Actas del 1° congreso internacional sobre Cervantes. Madrid: Edi-6, S. A., 1981, pp. 901-907.

CONEJERO, Manuel Ángel. *Shakespeare orden y caos*. Valencia: Fernando Torres, 1975.

CORTIJO OCAÑA, Antonio. *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI: género literario y contexto social*. London: Támésis, 2001.

--- y Teresa Jiménez Calvente. "Humanismo español latino: breve nota introductoria". *La Corónica* XXXVII: 1 (2008), pp. 5-25.

CUESTA TORRE, Mª Luzdivina (ed.). *Tristán de Leonís*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999.

CULLER, Jonathan. *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura.* (Trad.) Carlos Manzano. Barcelona: Anagrama, 1978.

CVITANOVIC, Dinko (estudios reunidos y presentados por). *El sueño y su representación en el barroco español*. Bahia Blanca (Argentina): Universidad Nacional del Sur, 1969.

DÄLLENBACH, Lucien. *El relato especular*. Madrid: Visor Libros, 1991.

DANE, Joseph A. *The Critical Mithology of Irony*. Georgia: University of Georgia Press, 2011.

D'ANNUNZIO, Gabriele. *Il piacere*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1990.

DARÍO, Rubén. *Azul… Prosas Profanas. Cantos de vida y de esperanza*. (Ed. al cuidado de) Antonio Álvarez Ezquerra *et alii*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2008.

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. (Ed.) Fernando Galván; (Trads.) Fernando Galván y José Santiago Fernández Vázquez. Madrid: Cátedra, 2000.

DENEB, León. *Diccionario de símbolos: selección temática de los símbolos más universales*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.

DÍAZ-MAS Paloma (ed.). *Romancero*. Barcelona: Crítica, 2005.

DÍAZ NAVARRO, Epicteto y José Ramón González García. *El cuento español en el siglo XX*. Madrid: Alianza, 2002.

DICKENS, Charles. *Papeles póstumos del Club Pickwick*. (Trad.) Manuel Ortega y Gasset. Madrid: Alianza Editorial, 1977, vols. I, II, III.

DIEZ BORQUE, José María. "Teatro dentro del teatro, novela de la novela en Miguel de Cervantes". *Anales Cervantinos* XI: (1972), pp. 113-128.

---. *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*. Madrid: Laberinto, 2002.

DÍEZ-CANEDO, Enrique. *Artículos de crítica teatral: el teatro español de 1914 a 1936*. México: Joaquín Mortíz, 1968, vol. I.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (estudio preliminar, ed. y notas de). *Obras de Alfonso X, el Sabio (selección)*. Madrid: Taurus, 1985.

DIMEO ÁLVAREZ, Carlos y José Ramón González García (eds.). *La narrativa en el teatro, el teatro en la narrativa: (convergencias transgénicas en la literatura hispánica actual)*. (Corrección y estilo) Anna Wendorff. Lublin: La Campana Sumergida, 2012.

DOLEZEL, Lubomír. "Literary Transduction". *Occidental Poetics: Tradition and Progress*, Lincoln (Nebraska), University of Nebraska Press, 1984. pp. 167-175.

DOTRAS, Ana María. *La novela española de metaficción.* Madrid: Ediciones Jucar, 1994.

DUNSANY, Edward P. *The Book of Wonder*. New York: Boni and Liveright, 1918, p. 234.

---. *Alexander and Three Small Plays*. New York: G. P. Putman Sons, 1926.

---. *Seven Modern Comedies*. New York: G. P. Putnams Sons, 1929.

---. *Plays for Earth and Air*. London: William Heinemann, 1937.

---. "A Night at an Inn". (Ed.) John Hampden. *Twenty-four One-Act Plays*. London: Everyman's library, 1963, pp. 93-103.

---. *Cuentos de un soñador*. Madrid: Alianza, 1987.

---. *En el país de Yann*. (Selec. y pról. de) Jorge Luís Borges. Madrid: Siruela, 1987.

---. *La espada de Welleran*. (Ed.) Poul Anderson; (trad.) M. Blanco. Alcalá de Henares: Rio Henares Producciones Gráficas, 2003.

DURAND, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arquetipología general*. (Trad.) Víctor Goldstein. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2006.

DURKHEIM, Emile. *Las formas elementales de la vida religiosa*. (Ed., introd. y notas de) Santiago González Noriega; (trad.) Ana Martínez Arancón. Madrid: Alianza, 1993.

DUROZOI, Gérard y Bernard Lecherbonnier. *El Surrealismo*. (Trad.) Josep Elias. Madrid: Guadarrama, 1974.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani, 1979.

---. *The Role of the Reader*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.

---. *Los límites de la interpretación*. (Trad.) Elena Lozano. Barcelona: Lumen, 2000.

ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama, 1967.

---. *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*. Madrid: Alianza, 1989.

ENCINAR, Ángeles. *La desaparición del héroe: una tendencia de la novela española actual*. [Tesis doctoral]. Ann Arbor (Michigan): University Microfilms International, 1988.

---. "Don Quijote: una dialéctica entre la cordura y la locura". *Anthropos* Extra 17 (1989), pp. 233-238.

ESCHENBACH, Wolfram von. *Parzival*. (Ed.) Antonio Regales Serna. (Epíl. de) René Nelli. Madrid: Siruela, 2005.

ESQUILO. *La Orestiada*. (Ed.) Manuela García Valdés. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988.

EURÍPIDES. *Orestes. Medea. Andrómaca*. (Trad.) G. Gómez de la Mata. Madrid: Espasa-Calpe, 1965.

---. *Alcestis. Medea. Hipólito*. (Introd., trad. y notas de) Antonio Guzmán Guerra. Madrid: Alianza, 1999.

FALQUE REY, Emma (intr, trad. notas e índices de). *Historia compostelana*. Madrid: Akal, 1994.

FERNÁNDEZ DE LA VEGA, Celestino. *O segredo do humor*. (Limiar de) Ramón Piñeiro. Vigo: Galaxia, 2009.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao. *El humor en la literatura española: discurso leído ante la Real Academia Española en la recepción del Excmo. Sr. D. Wenceslao Fernández Flórez el día 14 de mayo de 1945 y contestación del Excmo. Sr. D. Julio Casares, secretario perpetuo de la Academia*. Madrid: Real Academia Española, 1945.

---. *El bosque animado*. (Ed.) Pilar Nieva de la Paz. Madrid: Mare Nostrum Comunicación, 2005.

FORCADELA, Manuel. *Manual e escolma da Nova Narrativa Galega*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1993.

FRANCE, Anatole. *Juana de Arco*. México: Nueva Mexicana, 1944.

---. *Novelas completas y otros escritos*. (Trad. y pról. de) Luis Ruiz Contreras. Madrid: Aguilar, 1968, vol. II.

FRAPPIER, Jean. *Amour courtois et table ronde*. Genève: Librairie Droz, 1973.

FRENK ALATORRE, Margit (ed.). *Lírica española de tipo popular: Edad Media y Renacimiento*. Madrid: Cátedra, 2004.

FREUD, Sigmund. *Obras completas. El chiste y su relación con lo inconsciente*. (Trad.) José Luis Etcheverry; (ordenamiento, comentarios y notas de) James Strachey; (con la colaboración de) Anna Freud; (asistidos por) Alix Strachey y Alan Tyson. Buenos Aires: Amorrortu, 1991, vol. VIII.

FRYE, Northop. *Anatomía de la crítica*. (Trad.) Edison Simons. Caracas: Monte Avila, 1977.

---. *El gran código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia*. (Trad.) Elizabeth Casals. Gedisa: Barcelona, 1988.

GARCÍA BERRIO, Antonio. *Teoría de la literatura: la construcción del significado poético*. Madrid: Cátedra, 1994.

GARCÍA, Carlos Javier. *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*. Madrid: Ediciones Jucar, 1994.

GARCÍA GARCÍA, Juan Carlos. "El humor: sobre lo trivial y lo trascendental". VV. AA. *Describir, inventar, transcribir el mundo: actas del IV Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica: celebrado en Sevilla (3-5 de diciembre, 1990)*. Madrid: Visor Libros, 1992, pp. 81-88.

GARCÍA GUAL, Carlos. *Diccionario de mitos*. Madrid: Siglo XXI, 2011.

---. *El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XII: el amor cortés y el ciclo artúrico*. Madrid: Akal, 1997.

---. *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza, 2005.

---. *La secta del perro*. Madrid: Alianza, 2007.

---. *Las primeras novelas europeas. Desde las griegas y latinas hasta la Edad Media.* Madrid: Gredos, 2008.

GARCÍA LÓPEZ, Jorge (ed.). *Alexandre*. Barcelona: Crítica, 2010.

GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.). *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro: (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, vols. I, II, III.

GARIN, Eugenio. *La cultura del Renacimiento: profilo storico*. Roma: Laterza, 1973.

---. *Medioevo y Renacimiento: estudios e investigaciones*. (Trad.) Ricardo Pochtar. Madrid: Taurus, 1981.

---. *La revolución cultural de Renacimiento*. (Trad.) Miguel Ángel Granada. Barcelona: Crítica, 1981.

---. *El Renacimiento italiano*. (Trad.) Antoni Vicens. Barcelona: Ariel, 1986.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1993.

--- (compilación de textos, introd. y bibliografía de). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arcos, 1997.

GAUTIER, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. (Chronologie et introduction par) Geneviève van den Bogaert. Paris: Garnier-Flammarion, 1966.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. (Trad.) Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1989.

---. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. (Trad.) Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

GHYKA, Matila C. *El Número de Oro: ritos y ritmos pitagóricos en el desarrollo de la civilización occidental. Los Ritmos*. (Trad.) J. Bosh Bousquet. Barcelona: Poseidon, 1984, vol. I.

---. *El Número de Oro: ritos y ritmos pitagóricos en el desarrollo de la civilización occidental. Los Ritos*, *op. cit.*, vol. II.

GIL, Juan (ed.). *La India y el Catay. Textos de la Antigüedad clásica y del Medievo occidental*. Madrid: Alianza, 1995.

GÍMENEZ, Caballero Ernesto. "La etapa alemana". *La Gaceta Literaria* (1928), p. 5.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. "Humorismo". *Ismos*. Madrid: Guadarrama, 1975, pp. 197-233.

---. "El concepto de la nueva literatura". (Ed.) Ioana Zlotescu. *Obras completas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1996, vol. I, pp. 149-176.

---. "El Futurismo". (Ed.) Ioana Zlotescu. *Obras completas*, *op. cit.*, pp. 295-301.

---. "Proclama futurista a los españoles". (Ed.) Ioana Zlotescu. *Obras completas*, *op. cit.*, pp. 302-310.

---. "Greguerías". (Ed.) Ioana Zlotescu. *Obras completas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997, vol. IV, pp. 41-430.

GÓMEZ MORENO, Ángel. *España y la Italia de los humanistas: primeros ecos*. Madrid: Gredos, 1994.

--- y Teresa Jiménez Calvente. "De Dante y otras *vite*". *La recepción de Boccaccio en España. Actas del Seminario Internacional Complutense (18-20 de octubre de 2000)*. (Ed.) María Hernández Esteban. Madrid: Universidad Complutense, 2001, pp. 373-392.

---. "Entre edenismo y *aemulatio* clásica: el mito de la Edad de Oro en la España de los Reyes Católicos". *Silva* I (2002), pp. 113-140.

GÓMEZ MORENO, Ángel. *Claves hagiográficas de la literatura española (del Cantar de mio Cid a Cervantes*). Madrid: Iberoamericana, 2008.

GÓMEZ REDONDO, Fernando. *Historia de la prosa medieval castellana: la creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*. Madrid: Cátedra, 1998, vol. I.

---. *Historia de la prosa medieval castellana: el desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*. Madrid: Cátedra, 1999, vol. II.

GONZÁLEZ MILLÁN, Xoán. *A narrativa galega actual (1975-1984): unha historia social*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1996.

GONZÁLEZ GARCÍA, José Ramón. "Nueva meditación del marco: ciudad y literatura en el fin de siglo". *Ínsula* 613 (1988), pp. 30-33.

---. *Ética y estética: las novelas poemáticas de la vida española de Ramón Pérez de Ayala*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1992.

--- y María Pilar Celma Valero (eds). *Lugares de la ficción: la construcción del espacio en la narrativa actual*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2010.

GOYTISOLO, Juan. *Problemas de la novela*. Barcelona: Seix Barral, 1959.

GRAVES, Robert. *Los mitos griegos*. (Trad.) Esther Gómez Porro. Madrid: Alianza, 2001, vols. I, II.

GRACIA, Jordi. *La resistencia silenciosa: fascismo y cultura en España*. Barcelona: Anagrama, 2004.

---. *Estado y cultura: el despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*. Barcelona: Anagrama, 2006.

GREGORY, Lady. "Spreading the News: a Play in One-Act". (Ed.) Jean George Nathan. *Five Great Modern Irish Plays*. New York: The Modern Library, 1941, pp. 192-215.

---. "The Rising of the Moon". (Ed.) John Hampden. *Twenty-four One-Act Plays*, *op. cit.*, pp. 3-11.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semántica estructural. Investigación metodológica*. (Trad.) Alfredo de la Fuente. Madrid: Gredos, 1987.

GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. (Ed.) Charles Picard. Barcelona: Paidos, 1965.

GRIMM, Jacob y Wilhelm. *Cuentos de niños y del hogar*. (Introd. de) Herman Grimm; (trad.) María Antonia Seijo Castroviejo; (ilustración de) Albert Adamo *et alii*. Madrid: Anaya, 1988, vols. I, II, III.

GROSZ, George. *Ecce homo*. New York: Dober Publications, 1976.

GUEVARA, Antonio de. *Libro primero de las Epistolas familiares*. (Ed. y pról. De) José María de Cossío. Madrid: Aldus, 1950-52, vols. I, II.

GUGLIELMINO, Salvatore y Hermann Grosser (eds.). *Il sistema letterario: guida alla storia letteraria e all'analisi testuale. Il Novecento*. Milano: Principato, 1994.

GUILLÉN, Claudio. "La intertextualidad". *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets, 2005, pp. 287-302.

GULLÓN, Agnes y Germán. *Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas)*. Madrid: Taurus, 1974.

GULLÓN, Germán. *El narrador en la novela del siglo XIX*. Madrid: Taurus, 1976.

---. *La novela como acto imaginativo: Alarcón-Bécquer-Galdós-"Clarín"*. Madrid: Taurus, 1983.

---. "El novelista actual y la teoría literaria (en la hora de la escritura)". Marina Mayoral (coord.). *El oficio de narrar*. Madrid: Cátedra, 1989, pp. 17-45.

---. *La novela del XIX: estudio sobre su evolución formal*. Amsterdam: Atlanta, 1990.

---. *La novela moderna en España (1885-1902). Los albores de la Modernidad*. Madrid: Taurus, 1992.

---. "Juan Varela documentalista del yo". *Cuandernos Hispanoamericanos* 665 (2005), pp. 17-27.

GULLÓN, Ricardo. *Autobiografías de Unamuno*. Madrid: Gredos, 1964.

---. *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Alianza, 1990.

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN Raquel y Borja Rodríguez Gutiérrez (dirs.). *Orígenes de la novela: estudios*. Santander: Universidad de Cantabria, 2007.

HARRIS, Marvin. *El materialismo cultural*. (Trad.) Gonzalo Gil Catalina. Madrid: Alianza, 1987.

---. *Antropología cultural*. (Trads.) Vicente Bordoy y Francisco Revuelta. Madrid: Alianza, 2006.

---. *El desarrollo de la teoría antropológica: una historia de las teorías de la cultura*. Madrid: Siglo XXI, 2007.

HEINE, Enrique. *Noches florentinas* y *espiritus elementales*. Madrid: Revista de Occidente, 1932.

HELLER, Agnes. *El hombre del Renacimiento*. (Trads.) José Francisco Ivars y Antonio Prometeo Moya. Barcelona: Ediciones Península, 1980.

HEGEL, Georg W. F. *Estética: introducción*. (Trad., estudio, pról. y notas de) Alfredo Llanos. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1983, vol. I.

---. *Lecciones sobre la historia de la filosofía*. (Ed.) Elsa Cecilia Frost; (trad.) Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica, 1985, vol. III.

HESÍODO. *Los trabajos y los días*. (Pról., trad. del griego y notas de) Antonio Gonzalez Laso. Madrid: Aguilar, 1973.

HINTERHÄUSER, Hans. *Fin de siglo: figuras y mitos*. (Trad.) María Teresa Martínez. Madrid: Taurus, 1980.

HOFFMANN, Ernst T. A. *La Princesa Brambilla*. (Trad.) Manuel P. del Río. Madrid: La Fontanta Literaria, 1972.

---. *Los autómatas*. (Prol. y trad. de) Carmen Bravo-Vilasante. Palma de Mallorca: El Barquero, 2010.

HOMERO. *Ilíada*. (Ed.) Emilio Crespo Güemes. Madrid: Gredos, 1991.

---. *Odisea*. (Introd. de) Manuel Fernández-Galiano; (trad.) José Manuel Pabón. Madrid: Gredos, 1986.

HORMIGÓN, Juan Antonio. *Valle-Inclán: biografía cronológica y epistolario*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2006-2007, vols. I, III.

HORACIO Flaco, Quinto. *Odas y epodos*. (Ed. bilingüe de) Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal; (Introd. general, introds. Parciales e índice de) Vicente Cristóbal. Madrid: Gredos, 2011.

HOYLE, Alan. *El humor ramoniano de Vanguardia*. Manchester: University of Manchester, 1996.

HUERTA CALVO, Javier. "La teoría literaria de Mikhail Bakhtin. Apuntes y textos para su introducción en España". *Dicenda* 1 (1982), pp. 143-158.

--- (ed.). *Formas carnavalescas en el arte y la literatura: seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santa Cruz de Tenerife, marzo de 1987*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1989.

---. *El teatro breve en la Edad de Oro*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001.

HUIZINGA, Johan. *El otoño de la Edad Media: estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. (Trad.) José Gaos. Madrid: Alianza, 1984.

HUTCHEON, Linda. "Ironie, satire, parodie: un approche pragmatique de l'ironie". *Poetique* 46 (1981), pp. 140-155.

---. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. London: Routledge, 1984.

---. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Form*. London: Routledge, 1991.

HUYSMANS, Joris-Karl. *A contrapelo.* (Ed. y trad. de) Juan Herrero. Madrid: Cátedra, 2000.

JARNÉS, Benjamin. *El cantar de Roldán*. Madrid: Alianza, 1993.

JEREZ FARRÁN, Carlos. *El expresionismo en Valle-Inclán: una reinterpretación de su versión esperpéntica*. La Coruña: Ediciós do Castro, 1989.

JIMÉNEZ CALVENTE, Teresa. "Teoría historiográfica a comienzos del siglo XVI". (Coord.) Alfredo Alvar Ezquerra. *Imágenes históricas de Felipe II*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2000, pp. 197-215.

---. "Los humanistas y sus herramientas filológicas: de *polianteas*, florilegios y otros útiles similares". *La corónica* XXVII: 1 (2008), pp. 217-244.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. *El Modernismo: nota de un curso (1953)*. (Ed., pról. y notas de) Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez. Madrid: Aguilar, 1962.

JUAN MANUEL, Don. "Libro de la caza". *Obras completas*. (Edición, prólogo y notas de) José Manuel Blecua. Madrid: Gredos, 1981, vol. I, pp. 515-596.

JUNG, Carl Gustav. *Psicología y religión*. (Pról., supervisión y notas de la versión castellana de) Enrique Butelman. Barcelona: Paidós, 1981.

JUVENAL, Décimo Junio. *Sátiras*. (Trad., estudio introductorio y notas de) Bartolomé Segura Ramos. Madrid: CSIC, 1996.

KAFKA, Franz. *El castillo*. (Trad.) Luis Acosta. Madrid: Cátedra, 1998.

---. *La metamorfosis*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

---. *Cuentos completos: (textos originales)*. (Ed.) José Rafael Hernández Arias. Madrid: Valdemar, 2004.

KAISER, Georg. *Un día de octubre: comedia de amor, en tres actos*. Madrid: Prensa Moderna, 1931.

KAISER, Wolfgang. "An attempt to define the nature of the grotesque". *The Grotesque in Art and Literature*. New York: Columbia University Press, 1981, pp. 179-189.

KANT, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. (Ed. abreviada, introd., notas y anexos de) J. J. García Norro y Rogelio Rovina; (trad.) Manuel García Morente. Madrid: Tecnos, 2002.

---. *Crítica del juicio*. (Eds.) Juan José García Norro y Rogelio Rovira; (trad.) Manuel García Morente. *Crítica del juicio*. Madrid: Tecnos, 2007.

KEEN, Maurice. *La caballería.* (Pról. de) Martín de Riquer; (trads.) Elvira de Riquer e Isabel de Riquer. Madrid: Ariel, 2008.

KENT, Thomas de. *Le Roman d'Alexandre ou Le Roman de Toute Chevalerie*. (Eds.) Brian Foster e Ian Short; (trad., present. y notas de) Catherine Caullier-Bougassas y Laurence Harf-Lancner. Paris: Honoré Champion, 2003.

KIERKEGAARD, Sören. *De los papeles de alguien que todavía vive*. *Sobre el concepto de ironía*. (Eds.) Rafael Larrañeta, Darío González y Begonya Saez Tajafuerce. (Trads.) Darío González y Begonya Saez Tajafuerce. Madrid: Trotta, 2000, vol. I.

KRISTEVA, Julia. "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman". *Critique* 239 (1967), pp. 438-465.

---. *Historias de amor.* (Selec. y epíl. de) Volker Michels; (trad.) Juan de Sola Llovet. Madrid: Siglo XXI, 1987.

LE BRAZ, Anatole (ed.). *La Bretagne: choix de textes précédés d'une étude*. Paris: H. Laurens, 1948.

LE GOFF, Jaques. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona: Gedisa, 1986.

---. *Héros & merveilles du Moyen Âge*. Paris: Éditions du Seuil, 2005.

LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. (Trad.) Ana Torrent; (trad. de la introd.) Ángel G. Loureiro. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropología estructural*. (Trad.) Eliseo Verón. Barcelona: Paidós, 1995.

LEWIS, Clive Staples. *La alegoría del amor: un estudio sobre la tradición medieval*. (Trad.) Braulio Fernández Biggs. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2000.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *La tradición clásica en España*. Barcelona: Ariel, 1975.

LISÓN TOLOSANA, Carmelo. *Brujería, estructura social y simbolismo en Galicia*. Madrid: Akal, 1979.

LIPPS, Theodor. "El humorismo". *Los fundamentos de la estética*. (Trad. y pról. de) Eduardo Ovejero y Maury. Madrid: Daniel Jarro, 1923, pp. 565-572.

LLULL, Ramón. *Libro de la orden de caballería*. (Introd. y trad. de) Luis Alberto de Cuenca. Madrid: Alianza, 1986.

LÓPEZ EIRE, Antonio. "Teatralidad, discurso y poesía". David García Pérez (ed.). *Teatro griego y tradición clásica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 15-55.

LORENZO GRADÍN, Pilar *et alii* (eds.). *Livro de Tristan e Livro de Merlin*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2001.

LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. (Trad.) Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra, 2004.

LUCÍA MEJÍAS, José Manuel y Emilio Sales Dasí. *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Ediciones Laberinto, 2008.

LUKÁCS, Georg. *Teoría de la novela*. (Trad.) Juan José Sebreli. Barcelona: Edhasa, 1970.

MACEIRAS FAIFÁN, Manuel. "El simbolismo y su significión". *Metamorfosis del lenguaje*. Madrid: Sintesis, 2002, pp. 283-344.

MAINER, José-Carlos (ed.). *Falange y literatura*. Madrid: Labor, 1971.

---. "Conversiones. Sobre la imagen del fascismo en la novela española de la primera posguerra". (Actas reunidas y presentadas por) Paul Aubert. *La novela en España (siglos XIX-XX): coloquio internacional celebrado en la Casa de Velázquez (17-19 de abril de 1995)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2001, pp. 175-192.

MALAXECHEVERRIA, Ignacio (ed.). *Bestiario medieval*. Madrid: Siruela, 1989.

MAN, Paul de. "Retórica de la temporalidad". *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. (Ed. y trad. de) Hugo Rodríguez Vecchini y Jacques Lezra. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991, pp. 207-253.

MANRIQUE, Jorge. *Las Coplas de Jorque Manrique*. (Ed. y estudio del texto castellano y de la trad. latina contenido en el códice d.IV.5 de la biblioteca de El Escorial) de Tomás González Rolán y Pilar Saquero. Madrid: Ediciones Clásicas, 1994.

MAQUIAVELO, Nicolás. *Del arte de la guerra*. (Estudio preliminar, trad. y notas de) Carrera Díaz. Madrid: Tecnos, 2003.

---. *Historia de Florencia.* (Estudio preliminar, trad. y notas de) Félix Fernández Murga. Madrid: Tecnos, 2009.

MARAVALL, José Antonio. *Teatro y literatura en la sociedad española*. (Ed.) Francisco Abad. Barcelona: Crítica, 1990.

MARTÍNEZ NIETO, Roxana. *La aurora del pensamiento griego*. Madrid: Trotta, 2000.

MARTÍNEZ-RISCO FERNÁNDEZ, Antón. *Antoloxía da literatura fantástica en lingua galega*. Vigo: Galaxia, 1993.

MARTÍN MAESTRO DEL PINO, Abraham. "La narrativa fantástica en la España de la posguerra". (Ed.) Enriqueta Morillas Ventura. *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Siruela, 1991, pp. 197-207.

MARTORELL, Joanot. "Tirante el Blanco". Antonio M. Espadaler (Introd., ed. y notas de). *Novelas caballerescas del siglo XV.* (Trad.) Diego de Gumiel. Madrid: Espasa-Calpe, 2003, pp. 433-1586.

MAURON, Charles. *Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*. Paris: Librairie José Corti, 1962.

MC NEILL, William H. *Le temps de la peste: essai sur les épidemies dans l'histoire*. (Trad.) Claude Yelnick. Paris: Hachette, 1978.

MENÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luís (ed.). *O cancioneiro de Pero Meogo*. Vigo: Galaxia, 1966.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Orígenes de la novela*. (Ed.) Enrique Sánchez Reyes. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961.

---. *Orígenes de la novela*. Madrid: Gredos, 2008, vol. I.

MIHURA, Miguel. "Hablo de *La Codorniz* con don Jenaro y publico, por fin, *La Codorniz*". *Mis Memorias*. Barcelona: José Janés, 1848, vol. II, pp. 228-233.

MOLIÈRE. "El señor de Pourceaugnac". *Obras completas*. (Recopilación, trad., estudio preliminar y censo de personajes por) Julio Gómez de la Serna. Madrid: Aguilar, 1990, p. 903-948.

MOLINA, César Antonio. *La revista "Alfar" y la prensa literaria de su época (1920-1930)*. La Coruña: Nós, 1984.

MONMOUTH, Geoffrey de. *The History of the Kings of Britain*. (Ed.) Lewis Thorpe. New York: Penguin, 1973.

---. *Vida de Merlín*. (Pról. de) Carlos García Gual; (trad.) Lois C. Pérez Castro. Madrid: Siruela, 1994.

MORENO CASTILLO, Enrique. *Sobre el sentido de la vida es sueño*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.

MOREY, Miguel. *Los presocráticos: del mito al logos*. Barcelona: Montesinos, 1981.

MUECKE, C. Douglas. *Irony and the Ironic*. London: Methuen, 1982.

NEVILLE, Edgar. "Sobre el humorismo". *Obras selectas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1969, pp. 739-746.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo*. (Introd. trad. y notas de) Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1975.

NOVALIS. *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*. (Trad., introd. y notas de) Eustaquio Barjau. Madrid: Cátedra, 1998.

--- *et alii*. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. (Antología y ed. de) Javier Arnaldo. Madrid: Tecnos, 1987.

O' CASEY, Sean. "Juno and the Paycock". (Ed.) George Jean Nathan. *Five Great Modern Irish Plays*, *op. cit.*, pp. 85-171.

---. "A Pound on Demand". (Ed.) John Hampden. *Twenty-four One-Act Plays*, *op. cit.*, pp. 359-372.

OROZCO DÍAZ, Emilio. *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Planeta, 1969.

ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones del Quijote: ideas sobre la novela*. Madrid: Espasa-Calpe, 1976.

---. *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*. (Introd. de) Valeriano Bozál. Madrid: Austral, 2007.

OTERO PEDRAYO, Ramón. *A romaría de Xelmírez*. (Ed, introd. e notas de) Henrique Monteagudo. Vigo: Galaxia, 1991.

OVIDIO NASÓN, Publio. *Obra amatoria II: el arte de amar*. (Texto latino por) Antonio Ramírez de Verger; (trad. de) Francisco Socas. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995.

PACIOLI, Luca. *La divina proporción*. (Introd. de) Antonio González; (trad.) Juan Calatrava. Madrid: Akal, 1987.

PARDO BAZÁN, Emilia. *La madre naturaleza*. (Ed.) Ignacio Javier López. Madrid: Cátedra, 1999.

---. *Los pazos de Ulloa*. (Ed.) María de los Ángeles Ayala. Madrid: Cátedra, 2001.

PARIS, Alexandre de. *Le Roman d'Alexandre*. (Eds.) E. C. Armstrong *et alii*; (trad., presentación y notas de)

Laurence Harf-Lancner. Paris: Le Livre de Poche, D. L., 1994.

PARIS, Jean. *Shakespeare visto por sí mismo.* (Trads.) Antonio Alférez y Angeles Aledo. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1970.

PATER, Walter. *Retratros imaginarios.* (Trad. y pról. de) Farrán y Mayoral. Barcelona: Aymá, 1942.

PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre 1900-1933*. London: Routlege and Kegan Paul, 1981.

PAZ, Octavio. *La búsqueda del comienzo: (escritos sobre el surrealismo)*. (Introd. de) Diego Martínez Torrón. Madrid: Fundamentos, 1974.

---. *Conjunciones y disyunciones*. México D. F.: Joaquin Mortiz, 1969.

---. *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992.

PERAL VEGA, Emilio Javier. *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2001.

PÉREZ BOWIE, José Antonio. *Realismo teatral y realismo cinematográfico: las claves de un debate (1910-1936)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.

PÉREZ GALDÓS, Benito. *Marianela*. Algete (Madrid): Mestas, 2009.

PÉREZ GALLEGO, Cándido *et alii*. *Guía de Hamlet*. Madrid: Fundamentos, 1988.

PERNOUD, Régine. *Blanca de Castilla: la gran reina de la Europa medieval*. (Trad.) José Ramón Monreal. Barcelona: Belacqva: Carroggio, 2002.

PICO DE LA MIRANDOLA, Juan. *De la dignidad del hombre: con dos apéndices, carta a Hermolao Bárbaro y Del Ente y el Uno*. (Ed.) Luis Martínez Gómez. Madrid: Editora Nacional, 1984.

PIÑEIRO, Ramón. *Filosofía da saudade*. La Coruña: La Voz de Galicia, 2002.

PIRANDELLO, Luigi. "Uno, ninguno y cien mil". *Obras escogidas*. (Ed.) Ildefonso Grande; (trad.) José Miguel Velloso. Madrid: Aguilar, 1965, vol. I, pp. 519-685.

---. "El humorismo". *Ensayos*. Madrid: Guadarrama, 1968, pp. 21-206.

---. "Enrico IV". *Pirandello: Premio Nobel 1934*. Milano: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1972, pp. 574-765.

---. "Il fu Mattia Pascal". *Pirandello: Premio Nobel 1934*, *op. cit.*, pp. 5-291.

---."Sei personaggi in cerca d'autore". *Pirandello: Premio Nobel 1934*, *op. cit.*, pp. 557-669.

PLUTARCO y Diodoro Sículo. *Alejandro Magno.* (Ed.) Antonio Guzmán Guerra. Torrejón de Ardoz: Akal, 1986.

POPEANGA, Eugenia (ed.). *Los viajes a Oriente de Odorico de Pordenone*. Bucaresti: Cartea Universitara, 2007.

PRIETO, Melquíades y Julián Moreiro (ed. y estudio de). *La Codorniz: antología 1941-1978*. (Pról. de) Antonio Mingote; (epíl. de) Chumy Chúmez. Madrid: Edaf, 1998.

PROPP, Vladimir. *Las raíces históricas del cuento*. (Trad. de la versión italiana por) José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1979.

---. *Morfología del cuento. Las transformaciones de los cuentos maravillosos. El estudio estructural y tipológico del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1987.

PSEUDO CALÍSTENES. *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*. (trad., pról. y notas de) Carlos García Gual. Madrid: Gredos, 1988.

QUINTANILLA, Mª Concepción. *Nobleza y caballería en la Edad Media*. Madrid: Arco Libros, 1996.

RABELAIS, François. *Gargantúa y Pantagruel*. Madrid: Edaf, 1972.

REGALADO, Antonio. *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Destino, 1995, vols. I, II.

REYES, Graciela. *Polifonía textual: la citación en el relato literario*. Madrid: Gredos, 1984.

REYNOLDS, J. Corina (ed.). *Teatro Irlandés*. Madrid: Editora Nacional, 1983, p. 36.

RICHTER, Jean Paul. "Sobre la Poesía Humorística". *Introducción a la Estética*. (Ed.) Pedro Aullón de Haro; (trad.) Julián de Vargas. Madrid: Verbum, 1991, pp. 93-111.

RICO, Francisco. *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral, 2000.

RIFFATERRE, Michael. "L'illusion référentielle". (Eds.) Roland Barthes *et alii*. *Littérature et realité*. Paris: 1982, pp. 91-118.

RIMBAUD, Arthur. *Iluminaciones (Illuminations): seguidas de Cartas del vidente*. (Ed.) Ramón Buenaventura. Madrid: Hiperión, 1985.

RIQUER, Borja de. "El miedo y la represión". (Eds.) Josep Fontana y Ramón Villares. *Historia de España: la dictadura de Franco*. Barcelona: Crítica; Marcial Pons, 2010, vol. IX, pp. 121-177.

RIQUER, Martín de (texto original, trad., introd. y notas por). *Chanson de Roland. Cantar de Roldán y el Roncesvalles navarro*. Barcelona: Acantilados, 2003.

---. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. (Pról. de) Pere Gimferrer. Barcelona: Ariel, 2011.

RISCO, Vicente. *Orden y caos: exégesis de los mitos*. (Pról. y notas de) Luis Cencillo. Madrid: Editorial Prensa Española, 1968.

---. "Da renacencia céltica. A Moderna Literatura Irlandesa". *Nós* II: 26, 27, 28 (1979), pp. 7-9; pp. 4-12; pp. 2-5.

---. *Obras completas: etnografía*. Vigo: Galaxia, 1994, vol. III.

---. "Preludio a toda estética futura". *Obras completas*, *op. cit.*, vol. V, pp. 427-450.

---. *Satanás: historia del diablo*. (Ed.) José Ramón Mariño Ferro. Vigo: Nigra Trea, 2003.

---. *A trabe de ouro e outros contos*. Vigo: Galaxia, 2004.

RIVAS CHERIF, Cipriano. "Nuevos modos y modas de arte". *La Internacional* 37 (1920).

---. *El teatro de la escuela nueva*. Vaduz (Liechtenstein): Topos Verlag AG, 1980.

---. *Nuevo repertorio teatral*. Vaduz (Liechtenstein): Topos Verlag, 1982.

RIVERA DE ROSALES, Jacinto. *Sueño y realidad. La ontología poética de Calderón de la Barca*. Hildesheim (Alemania): Georg Olms Verlag, 1998.

ROCA SIERRA, Marcos. *La construcción del sujeto en la narrativa española actual*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2003.

RODRÍGUEZ CASTELAO, Alfonso. *Obra completa*. (Ed.) Xesus Alonso Montero. Madrid: Akal, 1981, vol. I.

RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Amadís de Gaula*. (Ed.) Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Cátedra, 2004, vol. I.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir *et alii*. *Humor, ironía, parodia*. Madrid: Fundamentos, 1980.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Mercedes y Francisco Javier Rodríguez Pequeño. "Teoría fenomenológica de Gaston Bachelard. La imaginación poética". (Coords). Antonio Ruiz Castellanos, Antonia Viñez Sánchez y Juan Sáez Durán. *Retórica y texto. Encuentro Interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicación*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1988, pp. 478-481.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Mercedes. "El oyente y el lector del discurso histórico-literario". (Eds.) José Antonio

Hernández Guerrero *et alii*. *La recepción de los discursos: el oyente, el lector y el espectador. Actas del III Seminario Emilio Castelar, Cádiz, diciembre de 2002*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2003, pp. 109-117.

---. *Los formalistas rusos y la teoría de los géneros literarios*. Madrid: Jucar, 1991.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Francisco Javier. "Referencia fantástica y literatura de transgresión". *Tropelías* 2 (1991), pp. 145-156.

---. "Lázaro de Tormes: 'príncipe' de la picaresca". *Edad de Oro* XX (2001), pp. 147-162.

---. "*Don Quijote de la Mancha* o el arte nuevo de hacer novelas". *Edad de Oro* XXV (2006), pp. 503-518.

---. *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida, 2008.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio. *Historia de la literatura fascista española*. Madrid: Akal, 2008, vol. II.

RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús D. *El debate sobre la caballería en el siglo XV. La tratadística caballeresca castellana en su marco europeo*. Valladolid: Conserjería de Educación y Cultura, 1996.

---. *Ciudadanía, soberanía monárquica y caballería: poética del orden de caballería*. Madrid: Akal, 2009.

ROH, Franz. *Realismo Mágico: post expresionismo: problemas de la pintura europea más reciente*. (Trad.) Fernándo Vela. Madrid: Revista de Occidente, 1927.

ROMEO, Alessandra. *Il proemio epico antico: quattro capitoli*. Roma: Gangemi, 1985.

ROSE, Margaret. *Parody/Metafiction*. London: Croom Helm, 1979.

ROSENKRANZ, Karl. *Estética de lo feo*. (Trad.) Miguel Salmerón. Madrid: Julio Ollero, 1992.

RUBIO TOVAR, Joaquín (ed.). *Libros españoles de viajes medievales*. Madrid: Taurus, 1986.

---. *Viajes medievales*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2005, vol. I.

RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita. *Libro de buen amor*. (Introd. y notas de) Nicasio Salvador Miguel; (texto de) Jacques Joset. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.

SABBADINI Remigio. *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*. (Edizione anastatica con nueve aggiunte e correzione dell'autore a cura di) Eugenio Garin. Firenze: Sansoni Editore, 1967.

SAINT-PIERRE, Bernardin de. *Pablo y Virginia*. (Ed. y trad. de) María Luisa Guerrero. Madrid: Cátedra, 1989.

SALINAS, Pedro. "El 'héroe' literario y la novela picaresca". *Ensayos de literatura hispánica: del "Cantar de mio Cid" a García Lorca*. (Ed. y pról. de) Juan Marichal. Madrid: Aguilar, 1958, pp. 58-74.

SAMOSATA, Luciano de. *Diálogos de los dioses. Diálogos de los muertos. Diálogos marinos. Diálogos de las cortesanas*. (Trad., introd. y notas de) Juan Zaragoza Botella. Madrid: Alianza, 2005.

SÁNCHEZ MAZAS, Rafael. "Algunas imágenes del Renacimiento y del Imperio". *Boletín de la biblioteca Menéndez Pelayo* 1 (1927), pp. 47-71.

SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca. *Imágenes de la Edad Media: la miranda del Realismo*. (Pról. de). Ángel Gómez Moreno. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.

---. *El arte de morir. La puesta en escena de la muerte en un tratato del siglo XV*. Madrid: Vervuert, 2006.

---. "'Páseme, por Dios, Barquero': variaciones en interpretaciones de un texto poético". *Salina* 20 (2006), pp. 75-80.

SANZ VILLANUEVA, Santos. *La novela española durante el franquismo: itinerarios de la anormalidad*. Madrid: Gredos, 2010.

SCHLEGEL, Friedrich. *Obras Selectas: Escritos de Juventud (1796-1801) y Textos de Transición (1803-1812)*. (Ed., introd., estudios y notas de) Hans Juretschke. (Trad.) Miguel Ángel Vega Cernuda. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1983, vol. I.

SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. (Trad., introd. y notas de) Roberto R. Aramayo. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2005, vols. I, II.

SEGRE, Cesare. *Avviamento all' analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi Editore, 1985.

SEGURA MUNGÍA, Santiago. *Nuevo diccionario etimológico latín-español y de las voces derivadas*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2010.

SELDEN, Raman, Peter Widdowson y Peter Brooker. *La teoría literaria contemporánea*. (Trads.) Juan Gabriel López Guix y Blanca Ribera de la Madariana. Barcelona: Ariel, 2001.

--- (ed.). *Historia de la crítica literaria del siglo XX. Del formalismo al postestructuralismo*. (Trads.) Juan Antonio Muñoz Santamaría y Alberto López de Cuenca. Madrid: Akal, 2010.

SEVILLA, Florencio (ed.). *La novela picaresca española*. Madrid: Castalia, 2001.

SHAKESPEARE, William. *Los dos hidalgos de Verona. Sueño de una noche de San Juan*. (Trad.) Luís Astrana Marín. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.

---. *A Midsummer Night's Dream*. (Ed.) R. A. Foakes. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

---. *Macbeth*. (Ed.) Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer; (trads.)Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer y Jenaro Talens. Madrid: Cátedra, 1987.

---. *Comedia de equivocaciones*. (Trad.) José A. Marquéz. Madrid: EDAF, 1988

---. *Romeo y Julieta*. (Trad.) Marcelino Menéndez y Pelayo. Madrid: EDAF, 1988.

---. *Ricardo II*. (Ed.) Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer; (Trads.) Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer y Talens Jenaro. Madrid: Cátedra, 1997.

---. *El mercader de Venecia. Como gustéis.* (Ed.) Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer; (trads.) Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer y Talens Jenaro. Madrid: Cátedra, 2000.

---. *Antonio y Cleopatra.* (Ed.) Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer; (trads.) Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer y Jenaro Talens. Madrid: Cátedra, 2001.

---. *La tempestad.* (Ed.) Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer; (trads.) Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer y Jenaro Talens. Madrid: Cátedra, 2002.

---. *Noche de reyes o como queráis.* (Ed.) Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer; (trads.) Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer y Jenaro Talens. Madrid: Cátedra, 2003.

---. *Hamlet*. (Ed.) Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer; (trads.) Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer y Jenaro Talens. Madrid: Cátedra, 2006.

---. *Otelo*. (Pról. de) Vicente Molina Foix. Madrid: Alianza, 2010.

SHELLEY, Percy Bysshe. *Prometeo liberado (Prometheus Unbound)*. (Nota preliminar de) Mary Shelley; (pról. de) Percy Bysshe Shelley; (versión española de) Alejandro Valero. Madrid: Hiperión, 1998.

SHELLING, Friedrich. *Sistema del idealismo trascendental*. (Trad., pról. y notas de) Jacinto Rivera de Rosales y Virginia López Domínguez. Barcelona: Anthropos, 1988.

SIMON DÍAZ, José *et alii*. *Historia de la literatura española: la Edad Media*. (Planeada y coordinada por) José María Diez Borque. Madrid: Taurus, 1982, vol. I.

---. *Historia de la literatura española: Renacimiento y Barroco. Siglos XVI/XVII*, *op. cit.*, vol. II.

SITO ALBA, Manuel. "Metateatro en Calderón: *El gran teatro del mundo*". (Ed.) Luciano García Lorenzo. *Calderón: actas del 'Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro' (Madrid, 8-13 junio de 1981)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, pp. 789-802.

SOBEJANO, Gonzalo. "La novela poemática y sus alrededores". *Ínsula* 464-465 (1985), pp. 25-26.

---. "Novela y metanovela en España". *Ínsula* 512-513 (1989), pp. 4-6.

STERNE, Laurence. *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy. Los sermones de Yorik*. (Trad.) Javier María. Madrid: Alfaguara, 2007.

STEVENSON, Robert Louis. *La isla del tesoro*. (Introd. de) José M.ª Álvarez; (trad.) Augustín Calvet "Gaziel". Barcelona: Planeta, 1984.

STRASSBURG, Gottfried von. *Tristán e Isolda*. (Ed.) Victor Millet. (Trads.) Victor Millet y Bernd Dietz. Madrid: Siruela, 2001.

SUETONIO. *Vida de los doce Césares*. (Texto revisado y traducido por) Mariano Bassols de Climent. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991, vol. II.

SWIFT, Jonathan. *Los viajes de Gulliver*. (Ed.) Elena Pilar; (trad.) Pollux Hernúñez. Madrid: Cátedra, 1892.

SYMONS, Arthur. *The Symbolist Movement in Literature*. Ed. facs. London: William Heinemann, 1899.

SYNGE, J. M. "The Playboy of the Western World". (Ed.) George Nathan Jean. *Five Great Modern Irish Plays*, *op. cit.*, pp. 3-82.

---. "Riders to the Sea". (Ed.) John Hampden. *Twenty-four One-Act Plays*, *op. cit.*, pp. 15-24.

TABOADA CHIVITE, Xésus. *Ritos y creencias gallegas*. A Coruña: Salvora, 1982.

TARRÍO VARELA, Anxo. *Literatura galega: aportacións a unha historia crítica*. Vigo: Xerais, 1994.

THOMPSON, Stith. *El cuento folklórico*. (Trad.) Angelina Lemmo. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1972.

TINIANOV, Iuri. "Tesis sobre la parodia". (Introd. y ed. de) Emil Volek. *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*. Madrid: Fundamentos, 1992, vol. I, pp. 169-170.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.

---. *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique*: *suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

---. *Poética estructuralista*. (Trad.) Ricardo Pochtar. Madrid: Losada, 2004.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Ensayos críticos*. Barcelona: Destino, 1982.

---. "Teatro de evasión". *Ensayos críticos*, *op. cit.*, pp. 348-366.

---. *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Barcelona: Destino, 1984.

---. *La saga/fuga de J.B*. Madrid: Alianza, 1988.

TRAPIELLO, Andrés. *Las armas y las letras: literatura y Guerra Civil (1936-1939)*. Barcelona: Península, 2002.

TROYES, Chrétien de. *Lanzarote del Lago o el caballero de la carreta*. (Eds.) Carlos García Gual y Alberto Luís de Cuenca. Barcelona: Labor, 1976.

TYLOR, Edward B. *Cultura primitiva*. (Trad.) Marcial Suárez. Madrid: Ayuso, 1976, vols. I, II.

TZARA, Tristan. *Siete manifiestos Dada*. (Trad.) Huberto Haltter; (con algunos dibujos de) Picabia. Barcelona: Tusquets, 1987.

UNAMUNO, Miguel de. *Niebla*. (Ed.) Germán Gullón. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.

URBAN, Wilbur Marshall. *Lenguaje y realidad. La filosofía del lenguaje y los principios del simbolismo*. (Trads.) Carlos Villegas y José Portilla. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1979.

VALCÁRCEL MARTÍNEZ, Vitalino (ed.). *Las biografías griega y latina como género literario: de la Antigüedad al Renacimiento. Algunas calas*. Vitoria: Universidad del País Vasco, 2009.

VALERA, Juan. *Pepita Jiménez*. (Introd.) Andrés Amorós. Madrid: Espasa-Calpe, 2003.

VALERI, Nino. *L'Italia dei principati: dal 1343 al 1516*. Milano: Mondadori, 1949.

--- *et alii* (eds.). *Storia d'Italia: Il Medioevo*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1967, vol. I.

VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte. Ligazón. La rosa de Papel. El embrujado. La cabeza del Bautista. Sacrificio*. (Ed.) Ricardo Doménech. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.

---. *Corte de amor: Florilegio de honestas y nobles damas*. (Ed.) Joaquín del Valle-Inclán. Madrid: Espasa-Calpe, 1993.

---. *Tirano Banderas: novela de tierra caliente*. (Ed.) Alonso Zamora Vicente. Madrid: Espasa-Calpe, 1993.

---. *Claves líricas. Aromas de Leyenda. El pasajero. La pipa de kif*. (Ed.) José Servera Baño. Madrid: Espasa-Calpe, 1995.

---. *Divinas palabras: tragicomedia de aldea*. (Ed.) Gonzalo Sobejano. Madrid: Espasa-Calpe, 1999.

---. *Flor de santidad*. (Ed.) María Paz Díez Taboada. Madrid: Cátedra, 1999.

---. *Sonata de otoño. Sonata de invierno*. (Ed.) Leda Schiavo. Madrid: Espasa-Calpe, 2001.

---. "Sonata de primavera". *Obra completa*. Madrid: Espasa-Calpe, 2002, vol. I, pp. 323-385.

VAN GENNEP, Arnold. *Los ritos de paso*. (Trad.) Juan Aranzadi. Madrid: Taurus, 1986.

VARCHI, Benedetto. *Storia fiorentina*. (Ed.) Lelio ArbibRoma: Edizioni di storia e letteratura, 2003, vols. I, II, III.

VARELA, José Luís. *La transfiguración literaria*. Madrid: Prensa Española, 1970.

VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. (Trad.) Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa, 1995.

--- y Pier Aldo Rovatti (eds). *El pensamiento débil*. Madrid: Cátedra, 1995.

--- *et alii*. *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2003.

VEGECIO RENATO, Flavio. *El arte de la guerra romana*. (Introd., trad. y notas de) A. R. Menéndez Argüín; (present. de) A. Caballos Rufino. Madrid: Signifer Libros, 2005.

VERNET, Juan (trad., introd. y notas de). *Las mil y una noches*. Barcelona: Planeta, 2000, vols. I, II.

VICTORIO, Juan (Ed., introd. y notas de). *Mocedades de Rodrigo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.

VILAS, Santiago. *El humor y la novela española contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1968.

VILLARES, Ramón. *Breve historia de Galicia*. (Trad.) Ezequiel Méndez. Madrid: Alianza, 2004.

VILLEGAS, Juan. *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Planeta, 1973.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste. *Cuentos crueles*. (Ed. y trad. de) Enrique Pérez Llamosa. Madrid: Cátedra, 1984.

VILLON, François. *El Legado y El Testamento*. (Trad., introd. y notas de) José María Álvarez. Valencia: Pre-Textos, 2001.

VIRGILIO. *Geórgicas*. (Ed. bilingüe y trad. de) Jaime Velázquez. Madrid: Cátedra, 1994, libro I.

---. *Eneida*. (Introd., versión rítmica y notas de) Rubén Bonifaz Nuño. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

---. *Bucólicas*. (Ed. bilingüe y trad. de) Vicente Cristóbal. Madrid: Cátedra, 2007.

VV. AA. *Estetas y decadentes*. (Pról. de) Luis Antonio de Villena. Madrid: J. Tablate Miquis, 1985.

---. *L'Étrange et le merveilleux dans l'Islam médiéval: actes du colloque tenu au Collège de France à Paris, en mars 1974*. (Organiz.) Association pour l'Avancement des Études Islamiques. Paris: Institut du Monde Arabe, 1978.

---. *Metaliteratura y metaficción: balance crítico y perspectivas comparadas*. Barcelona: Revista Anthropos, 2005.

---. *Historia da literatura galega*. (Ed.) Asocación Socio-pedagógica gallega. Vigo: A Nosa Terra, 1996.

WALTER, Pater. *El Renacimiento: estudio sobre arte y poesía*. (Trad.) Marta Salís. Barcelona: Alba, 1999.

WELLEK, René. *Historia de la crítica moderna (1750-1950): la segunda mitad del siglo XVIII*. (Trad.) J. C. Cayol de Bethencourt. Madrid: Gredos, 1973, vol. I.

---. *Historia de la crítica moderna (1750-1950): el Romanticismo*, *op. cit.*, vol. II.

WHEELER, Kathleen (ed.). *German Aesthetic and Literary Criticism: the Romantic Ironists and Goethe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

WILLIAMSON, Edwin. *El Quijote y los libros de caballerías*. (Present. de) Mario Vargas Llosa; (trad.) Mª Jesús Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1991.

YEATS, William Butler. "The Dreaming of the Bones". (Ed.) John Hampden. *Twenty-four One-Act Plays*, *op. cit.*, pp. 335-343.

---. *Leyendas y folklore irlandés*. (Trad.) Carmen Bravo-Villasante. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1998, vol. I.

---. *Ensayos sobre el simbolismo*. (Introd., ed., trad. y notas de) Félix Rodríguez Rodríguez. San Lorenzo de el Escorial: Langre, 2005.

ZAVALA, Iris M. *La musa funambulesca de Valle-Inclán: poética de la carnavalización*. Madrid: Orígenes, 1990.

---. *La postmodernidad y Mijail Bajtín: una poética dialógica*. (Trad.) Epicteto Díaz Navarro. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.

ZUMTHOR, Paul. *La letra y la voz de la 'literatura medieval'*. Madrid: Cátedra, 1989.

---. *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*. (Trad.) Alicia Martorell. Madrid: Cátedra, 1993.

II.4. Enlaces en páginas Web

ALBALADEJO, Tomás. "Transducciones en la obra de Enrique Vila-Matas". [En línea]. (Eds.) Asís Garrote, María de Dolores y Ana Calvo Revilla. *La novela contemporánea española*. Madrid: CEU, 2005, pp. 11-31. [Ref. 25 de enero de 2010]. Disponible en Web: http://www.angelayala.ceu.es/documentos/Novela%20contemporC3%A1nea%20espaC3%B1ola-maquetadoDEFINITIVO.pdf.

ALVAR Carlos. "Raíces medievales de los libros de caballería". [En línea]. *Centro Virtual Cervantes*. [Ref. 3 de agosto de 2012]. Disponible en Web: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/raices-medievales-de-los-libros-de-caballerias/html/1489fa94-a0f9-11e1-b1fb-00163ebf5e63_7.html.

ÁLVAREZ, Marta. *El año del cometa de Álvaro Cunqueiro: la evidente aventura del contar*. [Tesis doctoral]. [En línea]. Zurich: Universidad de Zurich, 2007. [Ref. 18 de septiembre de 2011]. Disponible en Web: http://www.zora.uzh.ch/45117/1/Alvarez.pdf.

"Álvaro Cunqueiro". [En línea]. *Centro Virtual Cervantes*. [Ref. 20 de junio de 2010]. Disponible en Web: http://cvc.cervantes.es/actcult/cunqueiro/.

AVENOZA I VERA, Gemma y Xesús Alonso Montero. "Dos poemas en catalán de Álvaro Cunqueiro". [En línea]. *Madrygal* 1 (1998), pp. 27-37. [Ref. 13 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: http://revistas.ucm.es/index.php/MADR/article/view/MADR9898110027A/33706.

BARTHES, Roland. *Mitologías*. [En línea]. (Trad.) Héctor Schmucler. Méjico: Siglo XXI, 1989. [Ref. 6 de mayo de 2008]. Disponible en Web: http://books.google.com/books?id=GVndaQxE3jMC&dq=barthes+roland&lr=&hl=es&source=gbs_summary_s&cad=0.

BECERRA DE BECERREÁ, Alfonso. "A dramaturxia preformativa e plástica de Álvaro Cunqueiro". [En línea]. *Preactas do Congreso "Mil e un Cunqueiros"*, *op. cit*.

"Bibliografía de Álvaro Cunqueiro". [En línea]. *Centro Virtual Cervantes*. [Ref. 20 de junio de 2010]. Disponible en Web: http://www.cervantes.es/imagenes/File/biblioteca/bibliografias/cunqueiro_alvaro.pdf.

CASADO VEGAS, Alicia. "Dos lecturas contemporáneas del mito de Tristán: Antonio Prieto y Álvaro Cunqueiro". [En línea]. *Dicenda* 13 (1995), pp. 295-301. [Ref. 15 de diciembre de 2012]. Disponible en Web: http://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE9595110295A/13098.

CASTIÑEIRA, Xavier. "… ou de cando as mazás foron máis doces que reais (Invención real sobre o proceso de creación dun espetáculo cun lixeiro toque cunqueiriano)". [En línea]. *Preactas do Congreso "Mil e un Cunqueiros"*, *op. cit.*

CASTRO, Félix Francisco. "Cunqueiro e o Diccionario Infernal de Collin De Plancy". [En línea]. *Preactas do Congreso "Mil e un Cunqueiros"*, *op. cit*.

COCHÓN, Luis. "Álvaro Cunqueiro e Antonio Odriozola". [En línea]. *Preactas do Congreso "Mil e un Cunqueiros"*, *op. cit*.

COSTAS, José-Enrique. "O Camiño de Santiago e outras peregrinacións en Álvaro Cunqueiro". [En línea]. *Madrygal* 13 (2010), pp. 37-43. [Ref. 13 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: http://revistas.ucm.es/index.php/MADR/article/view/MADR1010110037A/32878.

DE TORO SANTOS, Xesús Miguel. "Vida e fugas de Álvaro Cunqueiro Mora". *El País.com.* [En línea]. 19 de marzo de 2010. [Ref. 8 de agosto de 2011]. Disponible en Web:

http://www.elpais.com/articulo/Galicia/Vida/fugas/Alvaro/Cunqueiro/Mora/elpepuespgal/20100319elpgal_23/Tes.

DÍAZ NAVARRO, Epicteto. "*La verdad sobre el caso Savolta*, la transición y la historia". *Tonos* 21 (2011). [Ref. 12 de julio de 2011]. Disponible en Web: http://www.um.es/tonosdigital/znum21/secciones/estudios-10.htm.

DUNSANY, Edward P. *If: a Play in Four Acts.* [En línea]. United States: Project Gutemberg, 1998. [Ref. 1 de octubre de 2006]. Disponible en Web: http://www.gutenberg.org/etext/1311.

---. *Plays of Near and Far.* [En línea]. United States: Project Gutemberg, 2004. [Ref. 1 de octubre de 2006]. Disponible en Web: http://www.gutenberg.org/etext/19393.

EIROS BOUZA, José María. "A Mediciña Popular na Obra de Álvaro Cunqueiro". [En línea]. *Preactas do Congreso "Mil e un Cunqueiros"*, *op. cit*.

ELIADE, Mircea. *Herreros y alquimistas*. [En línea]. Madrid: Alianza, 1983. [Ref. 3 de septiembre de 2008]. Disponible en Web: http://www.thule-italia.net/Sitospagnolo/Eliade/Eliade,%20Mircea%20-%20Herreros%20y%20alquimistas.pdf.

ESTÉVEZ VILA, Jaime. "Músicas para Cunqueiro". [En línea]. *Preactas do Congreso "Mil e un Cunqueiros"*, *op. cit*.

GARCÍA LIÑEIRA, María. "Álvaro Cunqueiro gastrónomo ou a loita contra a barbarie alquímica". [En línea]. *Abriu* 1 (2012), pp. 51-62. [Ref. 1 de febrero de 2013]. Disponible en Web: http://www.academia.edu/2314107/_Alvaro_Cunqueiro_gastronomo_ou_a_loita_contra_a_barbarie_alquimica_.

GIRALDI, Giambattista Ginzio. *De gli Hecatommithi di Giovanbattista Giraldi Cinthio... parte prima*. [En línea]. Mondovì (Italia): Monte Regale: Appresso

Lionardo Torrentino, 1565. [Ref. 11 de junio de 2010]. Disponible en Web: http://books.google.com/books/ucm?vid=UCM5327368826&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false.

GOFFIC, Charles le. *Fêtes et coutumes populaires*. [En línea]. Project Gutemberg, 2007. [Ref. 11 de genero de 2008]. Disponible en Web: http://www.gutenberg.org/etext/22572.

GÓMEZ MORENO, Ángel. "Cultura occidental y materia artúrica". [En línea]. *eHumanista* 16 (2010), pp. xcv-cix. [Ref. 5 de octubre de 2011]. Disponible en Web: http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_16/post/1%20intro/iv%20articule.pdf.

GONZÁLEZ MILLÁN, Xoán. "*Paul et Virginie/Pablo y Virginia*: La manipulación paródica de la intertextualidad en *Merlín y familia*". [En línea]. *Bulletin Hispanique* 91: 2 (1989), pp. 447-466. [Ref. 19 de septiembre de 2012]. Disponible en Web: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1989_num_91_2_4681.

JACQUOT, Jean. "Le théâtre du Monde, de Shakespeare à Calderón". [En línea]. *Revue de Littérature Comparée* XXXI (1957), pp. 341-372. [Ref. 6 de octubre de 2009]. Disponible en Web: http://pao.chadwyck.com/journals/displayItemFromId.do?QueryType=journals&ItemID=0005.

JARAZO ÁLVAREZ, Rubén. "As referencias musicais na obra shakesperiana de Álvaro Cunqueiro: *O Incerto Señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca*". [En línea]. *Preactas do Congreso "Mil e un Cunqueiros"*, *op. cit*.

JIMÉNEZ CALVENTE, Teresa. "Nebrija en los *Virorum doctorum elogia* de Paulo Jovio". [En línea]. *Revista de Filología Española* LXXIV: 1-2 (1994), pp. 41-70. [Ref. 2 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: http://0-

pao.chadwyck.com.cisne.sim.ucm.es/journals/displayItemFromId.do?QueryType=journals&ItemID=4173#listItem12.

---. "Los comentarios a las *Trescientas* de Juan de Mena". [En línea]. *Revista de Filología Española* LXXXII: 1-2 (2002), pp. 21-44. [Ref. 29 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: http://xn--revistadefilologiaespaola-uoc.revistas.csic.es/index.php/rfe/issue/view/15.

LÓPEZ ABOAL, María. *El imaginario de la muerte en la novela realista y naturalista española: Galdós, Parzo Bazán y Clarín*. [Tesis doctoral]. [En línea]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011. [Ref. 4 de octubre de 2011]. Disponible en Web: http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02585176444674184632268/041329.pdf?incr=1.

LÓPEZ GUIL, Itzíar. "Álvaro Cunqueiro y sus *Flores del año mil y pico de ave*". [En línea]. *Dicenda* 23 (2005), pp. 151-163. [Ref. 23 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: http://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE0505110151A/12033.

LÓPEZ MOURELLE, Juan Manuel. *El héroe en la narrativa de Álvaro Cunqueiro*. [Tesis doctoral]. [En línea]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2004. [Ref. 1 octubre de 2008]. Disponible en Web: http://www.ucm.es/BUCM/tesis/fll/ucm-t25155.pdf.

LÓPEZ SILVA, Inmaculada. "Cunqueiro e a teatralidade, mitos e verdades". [En línea]. *Preactas do Congreso "Mil e un Cunqueiros"*, *op. cit*.

LÓPEZ SILVA, Xosé Antonio. "A haxiografía como recurso de subversión textual. Adaptacións e desintegracións dos modelos discursivos do xénero haxiográfico na narrativa de Álvaro Cunqueiro". [En línea]. *Preactas do Congreso "Mil e un Cunqueiros"*, *op. cit*.

MAYANS Y SISCAR, Gregorio. *Gramática de la lengua latina: libro primero, parte tercera de las conjugaciones de los verbos*. [En línea]. Valencia: Josef i Thomas de Orga, 1771. [Ref. 25 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?pi=3250729&custom_att_2=simple_viewer.

MARTÍNEZ TEJERO, Cristina. "A trajetória ambivalente de Álvaro Cunqueiro. Tomadas de posição e atuações no sistema cultural galego e espanhol durante o tardofranquismo (1968-1970). [En línea]. *Preactas do Congreso "Mil e un Cunqueiros"*, *op. cit*.

MERA FERNÁNDEZ, Montse. "La sorprendente actualidad de *El Envés*". [En línea]. *Preactas do Congreso "Mil e un Cunqueiros"*, *op. cit*.

MÜLLER LÓPEZ, María Ángeles. *Parodia de la literatura taumatúrgica en Álvaro Cunqueiro con Merlín y familia, Las crónicas del Sochantre, Vidas y fugas de Fanto Fantini como paradigmas.* [Tesis doctoral]. [En línea]. Bern: Universität Bern, 2004. [Ref. 5 de mayo de 2011]. Disponible en Web: http://www.stub.unibe.ch/download/eldiss/04mueller_m.pdf.

NICOLÁS RODRÍGUEZ, Ramón. "Álvaro Cunqueiro: poemas e confesións do ano 1933". [En línea]. *Madrygal* 11 (2008), pp. 57-62. [Ref 13 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: http://revistas.ucm.es/index.php/MADR/article/view/MADR0808110057A/32946.

PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana Sofía. "Álvaro Cunqueiro, novelista (o en qué se parece una novela a un huevo)". [En línea]. *Centro Virtual Cervantes*. [Ref. 1 de julio de 2011]. Disponible en Web:

http://cvc.cervantes.es/buscador/buscador.asp?querysin=Ana+Sof%EDa+Bustamante-Mourier.

PÉREZ GARCÍA, Florentino. "Un achegamento a *San Gonzalo*". [En línea]. *Preactas do Congreso "Mil e un Cunqueiros"*, *op. cit*.

PIALORSI, Massimilla. "La metaliteratura en la poética de Álvaro Cunqueiro". [En línea]. *Preactas do Congreso "Mil e un Cunqueiros"*, *op. cit*.

PINHEIRO, María do Carmo y Silva Cardoso Mendes. "As bestas antropomórficas de Álvaro Cunqueiro". [En línea]. *Preactas do Congreso "Mil e un Cunqueiros"*, *op. cit*.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. [En línea]. [Ref. 1 de octubre de 2007]. Disponible en Web: http://www.rae.es/rae.html.

RODRÍGUEZ ENNES, Luis e Luisa Blanco Rodríguez. "As institucións xurídicas na narrativa de Álvaro Cunqueiro". [En línea]. *Preactas do Congreso "Mil e un Cunqueiros"*, *op. cit*.

RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo. "Álvaro Cunqueiro, o la teatralización de lo literario". [En línea]. *Centro Virtual Cervantes*. [Ref. 12 de enero de 2005]. Disponible en Web: http://cvc.cervantes.es/actcult/cunqueiro/quehacer/teatro_01.htm.

ROUX, Martine. "Cuando juegan doble la novela y su autor: *Merlín e familia i outros contos* y su versión aumentada *Merlín e familia.* Procesos de configuración textual y constitución progresiva del significado". [En línea]. *Preactas do Congreso "Mil e un Cunqueiros"*, *op. cit*.

RUTHERFORD, John. "Álvaro Cunqueiro e a tradición literaria anglófona". [En línea]. *Preactas do Congreso "Mil e un Cunqueiros"*, *op. cit*.

SANFIZ FERNÁNDEZ, Concepción. "El protagonismo de Ofelia en Shakespeare, Rimbaud y Cunqueiro". [En línea]. VV. AA.

Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006, vol. X, pp. 223-229. [Ref. 9 septiembre de 2011]. Disponible en Web: http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-protagonismo-de-ofelia-en-shakespeare-rimbaud-y-cunqueiro-0/.

SHAKESPEARE, William. *The tragedy of Othello, Moor of Venice*. [En línea]. United States: Project Gutemberg, 1997. [Ref. 12 de octubre de 2010]. Disponible en Web: http://www.gutenberg.org/ebooks/1127.

---. *King Lear.* [En línea]. United States: Project Gutemberg, 1997. [Ref. 21 de mayo de 2008]. Disponible en Web: http://www.gutenberg.org/etext/1128.

STENDHAL. *La Chartreuse de Parme*. [En línea]. United States: Project Gutemberg, 1997. [Ref. 5 de junio de 2011]. Disponible en Web: http://www.gutenberg.org/dirs/etext97/8parm10h.htm.

VÁZQUEZ ROSALES, Beatriz y Xosé Luis Janeiro Espiñeira. "Interpretación das fórmulas xurídicas empregadas por Álvaro Cunqueiro na súa prosa literaria e tradución ao francés: *Xente de aquí e acolá*". [En línea]. *Preactas do Congreso "Mil e un Cunqueiros"*, *op. cit*.

VELASCO, Mar. "O rexurdir da música galega (carta aberta ó señor Cunqueiro". [En línea]. *Madrygal*, *op. cit.*, pp. 119-120.

VENTURA RÚIZ, Joaquim. "Os papeis cunquiráns de Fernando Pérez-Barreiro". [En línea]. *Preactas do Congreso "Mil e un Cunqueiros"*, *op. cit*.

VILLANUEVA GESTEIRA, María Dolores. "Álvaro Cunqueiro na órbita de Galaxia. A recuperación do escritor". [En línea]. *Preactas do Congreso "Mil e un Cunqueiros"*, *op. cit*.

VV. AA. *Preactas do Congreso "Mil e un Cunqueiros"*, *op. cit*.

---. *Standford Encyclopedia of Philosophy*. [En línea]. [Ref. de 21 de junio de 2011]. Disponible en Web: http://plato.stanford.edu/

ZAMORA VICENTE, Alonso. "Qué es la novela picaresca". [En línea]. *Centro Virtual Cervantes*. [Ref. 22 de julio de 2012]. Disponible en Web: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/qu-es-la-novela-picaresca-0/html/ff70f412-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_1_.

ZILBERMAN, Regina. "Álvaro Cunqueiro, José J. Veiga e a literatura fantástica". [En línea]. *Preactas do Congreso "Mil e un Cunqueiros"*, *op. cit*.

Índice de autores y obras

Acosta, Vladimir: 452.
Adalbert Laffon, M.: 44.
Afanásiev, Alexandr: 176.
Aguiar, Raimundo: 38.
Aguilers, Raymon de: 443. *Gesta Francorum qui ceperunt Jerusalem*: 443.
Al Idissi: 446. *Kitab al-Rujdar*: 446.
Alberti, Rafael: 35. *Marinero en Tierra*: 35.
Alemán, Mateo: 187. *Guzmán de Alfarache*: 187.
Alfaro, José María: 198.
Alfonso X, el Sabio: 441, 636. *Tablas Alfonsíes*: 441. *General Estoria*: 442. *Estoria de España*: 442. *Siete Partidas*: 636, 638.
Alfonso XI: 636. *Ordenamiento de Alcalá*: 636.
Alighieri, Dante: 62, 144, 528, 587, 600, 601, 667, 676, 690, 691, 692, 729, 752. *Divina Commedia*: 598, 658 (en nota), 690. *Infierno*: 648, 730. *Purgatorio*: 658 (en nota), 729, 730. *Vita Nova*: 689.
Alter, Robert: 163.
Alvar, Carlos: 172.
Álvarez Villamil, Félix: 253. *El santo obispo San Gonzalo y época en que se trasladó a San Martín de Mondoñedo la antigua Iglesia Dumiense*: 253.
Álvarez, José María: 232, 247.
Álvarez, Pedro: 41.
Andersen Imbert, Enrique: 180 (en nota).

Andersen, Hans Christian: 176, 235, 269, 283, 286. *La princesa y el guisante*: 269, 283. *La sirenita*: 286.
Anes Mariño, Martín: 227.
Aparicio, Juan: 44.
Aragon, Louis: 83, 158. *Aniceto o el panorama, novela*: 158.
Arcipreste de Hita (Juan Ruiz): 230. *Libro de buen amor*: 230.
Arévalo, Rodrigo de: 639. *Suma de la política*: 639. *Vergel de los príncipes*: 639. *Spejo de la vida humana*: 639.
Ariosto, Ludovico: 174, 621, 628. *Orlando furioso*: 621, 628.
Aristóteles: 78, 224, 238 (en nota), 400, 401, 415, 492 (en nota), 552 (en nota), 580, 582, 591, 592, 650.
Armesto Faginas, Xosé Luis: 29, 47.
Arnaut, Daniel: 244, 244 (en nota), 658 (en nota), 729.
Arras, Juan de: 715. *La Noble Historia de Lusignan*: 715.
Ascelin, Nicolás: 444.
Astorg, Bertrand d'.: 715. *Le mythe de la Dame à la Licorne*: 715.
Ateneo: 499, 523.
Aurelio Víctor, Sexto: 604.
Aurispa, Giovanni: 589, 589 (en nota).
Ayesta, Julián: 43.
Azorín (José Augusto Trinidad Martínez Ruiz): 30, 43 (en nota), 164, 168, 344, 497, 500, 514, 536, 537, 539, 746. *Capricho*: 537, 539. *Doña Inés*: 400, 500, 514, 537. *El Escritor*: 537, 538. *Félix Vargas*: 537. *La isla sin aurora*: 537. *Superrealismo*: 537.
Barbosa, Aires: 597.
Bachelard, Gaston: 139, 140 (en nota), 640, 709, 711, 713.
Bajtín, Mijail: 109, 111, 112, 113, 114, 115, 156, 157, 176, 190, 645, 405, 621.
Ballart, Pere: 51, 68, 71, 767, 93.
Balzac, Honoré de: 26, 744.

Barlezio, Marino: 603. *Compendium vitarum summorum pontificum imperatorumque romanorum*: 603.
Baroja, Pío: 30.
Barth, John: 498.
Barthes, Roland: 20, 115, 116, 117, 118, 120, 152, 160, 161, 747.
Batalla de cristianos y normandos (fresco de la catedral de Mondoñedo): 253.
Battista Alberti, Leon: 600.
Baudelaire, Charles: 20, 52, 66, 69, 70, 105,, 139, 141, 142, 143, 194, 2210, 350, 747. *Las flores del mal*: 195.
Bauttuta, Ibn: 446. *Rihla*: 446.
Beauvais, Vicente de: 444. *Speculum Historiale*: 440.
Beckmann, Max: 179.
Bédier, Joseph: 171.
Béguin, Albert: 459.
Beltrán, Luis: 406, 620.
Benítez de Castro, Cecilio: 42. *Se ha ocupado el kilómetro seis. Contestación a Remaque*: (42).
Benjamin, Walter: 54 (en nota), 57, 61, 62, 82, 571, 746.
Bergson, Henri: 20, 52, 66, 68, 71, 72, 73, 74 (en nota), 75, 77, 697, 698, 745.
Berta: 234.
Biringuccio, Vannoccio: 672. *De la Pirotechnia*: 672.
Blanco, Luisa: 701.
Boccaccio, Giovanni: 62, 157, 231, 591, 598. *Trattatello in laude di Dante*: 598, 601. *Decamerón*: 176, 231.
Bogatyrëv, Petr: 123.
Bontempelli, Massimo: 179, 180. *L'avventura novecentista*: 179. *Nostra Dea*: 180.
Booth, Whayne C.: 20, 53, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 95, 108, 312, 313, 620.

Borges, Jorge Luis: 120, 174, 178, 318, 319, 514, 687, 699, 751, 753. *Ficciones*: 178. *El Aleph*: 318. *Informe de Brodie*: 319. *Otras inquisiciones*: 751.
Borgognoni, Teodorico: 653. *Practica equorum*: 653.
Boron, Robert de: 171, 267, 268, 270, 271, 273. *Merlín*: 171. *Lancelote prose*: 273. *Búsqueda del Santo Grial*: 273.
Borrás, Tomás: 43. *Chekas de Madrid*: 43. *Epopeya de los caídos*: 43.
Bouza Brey, Fermín: 33.
Bracciolini, Poggio: 589, 598.
Breton, André: 83, 726, 727, 438. *Nadja*: 438. *Arcane 17*: 726. *El amor loco*: 726 (en nota). *La estación violenta*: 726 (en nota).
Brooks, Cleanth: 86, 87.
Brunelleschi, Filippo: 602.
Bruni, Leonardo: 591, 592, 593, 596, 598, 604, 671. *De utilitate studii in libros gentilium* (trad.): 592. *De studiis et litteris*: 592. *Ética a Nicómaco* (trad.): 592, 614, 637. *Política* (trad.): 637. *Vida de Cicerón*: 593. *Vita di Dante*: 598, 604. *De militia*: 671.
Buckley, Ramón: 208, 274, 635, 668.
Buonarroti, Miguel Ángel: 600.
Burckhardt, Jacob: 175, 599, 601.
Burke, Kenneth: 87.
Burmann, Sigfrido: 360.
Butor, Michel: 120, 151.
Caballero del cisne: 172.
Cabanillas, Ramón: 28, 32, 33, 48, 170. *A espada Escalibor*: 170. *O cabaleiro do Sant Grial*: 170. *O soño do Rei Artur*: 170.
Calderón de la Barca, Pedro: 62, 62 (en nota), 168, 373 (en nota), 463, 474, 482, 488, 488 (en nota), 489, 490, 495, 506, 509, 510, 511, 523, 542, 544, 546, 555, 642, 733 (en nota), 749, 750. *La vida es sueño*: 482, 488, 506, 544, 555,

750. *El gran teatro del mundo*: 507, 510, 544. *Los encantos de la culpa*: 373 (en nota). *El mayor encanto de amor*: 373 (en nota). *En la vida todo es verdad y todo es mentira*: 506.
Calvino, Italo: 176, 284, 620, 627, 628, 629, 630. *In nostri antenati*: 627. *Il cavaliere inesistente*: 628, 629. *La ragazza colomba* (cuento popular recopilado por Calvino): 284.
Camarero, Jesús: 164.
Camba, Francisco: *Madrigando*: 43.
Cambrensis, Giraldus: 268. *Itinerarium Cambriae*: 268. *Expugnatio Hiberica*: 268.
Campbell, Joseph: 130, 131, 132, 133, 412.
Cancionero Colocci-Brancuti: 35, 172.
Cancionero de la Biblioteca Nacional: 206.
Cancionero da Vaticana: 35, 46, 206.
Cancionero musical de Palacio: 350.
Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses: 634.
Capellán, Andrés el: 662, 663. *Tratado sobre el amor*: 663.
Caralt, Luis de: 44.
Carballo Calero, Ricardo: 27, 33, 254.
Carbonell, Miquel: 605. *De viris illustribus catalanis suae tempestatis libellus*: 605.
Carpentier, Alejo: 174, 178. *El reino de este mundo*: 178.
Carré Alvarellos, Leandro: 281, 282, 283, 286. *Las leyendas tradicionales gallegas*: 281.
Carrere, Emilio: 41.
Cartagena, Alfonso de: 596, 639. *Doctrinal de caballeros*: 639.
Casal, Ánxel: 254, 435.
Casares, Carlos: 701.
Casas, Víctor: 33.
Cassirer, Ernst: 139, 145.
Castelao, Alfonso: 28, 33, 34.

Castro, Rosalía de: 46.
Castroviejo, José María: 28, 40, 48.
Caucci, Paulo: 172.
Cavalcanti, Guido: 690.
Cebreiro, Álvaro: 34 (en nota).
Cela, Camilo José: 43, 315, 361. *La familia de Pascual Duarte*: 43, 314. *La colmena*: 361.
Cerezales, Manuel G.: 44.
Cervantes, Miguel de: 26, 62, 114, 157, 165, 173, 180, 181, 182, 184, 188, 191, 294, 297, 311, 312, 313, 314, 318, 328, 339, 340, 342, 435, 439, 482, 483, 496, 519, 520, 522, 566, 599, 610, 611, 613, 614, 615, 621, 629, 657, 739, 743, 744. *Don Quijote de la Mancha*: 26, 112, 114, 165, 173, 180, 181, 182, 184, 191, 206, 213, 267, 279, 312, 314, 339, 438, 439, 482, 486, 518, 566, 611, 613, 648, 707, 738. *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*: 188, 610, 614. *El retablo de las maravillas*: 339, 503, 504, 506, 751. *El retablo de Maese Pedro*: 518, 519, 521, 751. *Novelas ejemplares*: 614.
César, Julio: 639, 701, 715. *De Bello Gallico* (*La guerra de las Galias*): 715.
Chanson de Roland (*Cantar de Roldán)*: 206, 236, 634.
Charny, Godofredo de: 638. *Livre de chevalerie*: 638.
Chateaubriand, François-René: 302, 305, 306, 307, 309. *Historia genealógica de las diferentes casas de Bretaña*: 305. *Historia genealógica y heráldica de los Pares de Francia, de los grandes dignatarios de la Corona*: 305. *Memoria de ultratumba*: 305. *Estudios históricos*: 305.
Chesterton, Gilbert K. 139, 143, 144, 145, 747.
Cicerón, Marco Tulio: 224, 242, 593, 595, 596, 599, 711 (en nota). *De officinis*: 596.
Cifre Wibrow, Patricia: 165.
Cinthio, Giraldi: 616 (en nota), 617. *Hecatommithi*: 617.
Clarín: 317, 318. *La Regenta*: 317.

Cochrane, Eric: 601, 608.
Colli, Vincenzo: 601.
Colmeiro, Manuel: 28.
Commedia dell'arte: 621.
Conde Olinos (romance del): 233.
Concejo, Pilar: 165.
Corona de sonetos en honor de José Antonio Primo de Rivera: 41.
Correa Calderón, Evaristo: 27.
Correa Calderón, Juan Antonio: 27.
Cortázar, Julio: 173.
Cossío, José María de: 198.
Crane, Ronald S.: 87.
Crespo Bello, Feliciano: 39.
Criado Martínez, Ninfa: 496, 505.
Crisoloras, Manuel: 590, 592.
Crivelli, Leodrisio: 604. *De vita rebusque gestis Francisci Sfortiae*: 604.
Crónica carolingia: 234.
Cuadrado, Arturo: 27.
Cuentos de Canterbury: 176.
Culler, Jonathan: 20, 53, 86, 101, 105, 106, 107, 108, 124.
Cunqueiro, Álvaro. *As crónicas do Sochantre*: 47, 161, 166, 304, 436. *Balada de las damas del tiempo pasado*: 160, 201, 225, 247, 736. *Cantiga nova que se chama ribeira*: 34, 348. *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*: 21, 48, 129, 155, 166, 174, 369, 435, 436, 437, 438, 440, 447, 448, 449, 451, 452, 454, 456, 457, 464, 466, 475, 481, 482, 495, 522, 594, 611, 735, 737, 741, 748, 752. *Doña do Corpo delgado*: 348. *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*: 21, 49, 129, 164, 199, 207, 210, 363, 438, 630, 701, 702, 703, 705, 708, 709, 711, 714, 716, 720, 724, 725, 731, 732, 734, 735, 737, 738, 742, 752, 753. *Escola de Menciñeiros*: 25, 48. *El caballero, la muerte y el diablo*: 47, 200, 201,

202, 203, 204, 221, 262, 280, 282, 304, 736, 737. *Elegías y canciones*: 42. *Fabula de varia xente*: 25. *Flores del año mil y pico de ave*: 49, 142, 174, 200, 201, 735, 738. *Merlín e famila e outras historias*: 45, 46, 160, 161, 164, 178, 261, 279, 436, 739. *Frol de diversos*: 33. *Galiza*: 31, 32, 33. *Herba aquí ou achola*: 49. *La Cocina Galega*: 49. *La historia del caballero Rafael (novela bizantina incompleta)*: 201, 256, 257, 258. *La otra gente*: 184. *Las crónicas del Sochantre*: 21, 47, 129, 154, 166, 167, 174, 188, 301, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 318, 320, 322, 323, 328, 330, 331, 332, 339, 343, 353, 357, 361, 363, 364, 367, 368, 436, 439, 502, 610, 611, 624, 625, 731, 735, 738, 739, 740, 741, 744, 746. *Las mocedades de Ulises*: 21, 26, 48, 129, 304, 369, 370, 371, 373, 374, 376, 380, 381, 383, 384, 388, 390, 395, 397, 402, 403, 408, 411, 416, 422, 423, 432, 443, 447, 475, 481, 494, 552, 735, 736, 740, 748, 749. *Lugo*: 49. *Mar ao Norde*: 27, 34. *Merlín y familia*: 21, 45, 47, 139, 155, 160, 164, 171, 174, 182, 184, 210, 261, 266, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 275, 276, 279, 283, 287, 289, 291, 294, 301, 303, 304, 436, 735, 739, 740. *O incerto Señor Don Hamlet, Príncipe de Dinamarca*: 47. *Os outros feirantes*: 49. *Papel de Color*: 33. *Poema do sí e non*: 34. *Pontevedra. Rías Bajas*: 49. *Rías Bajas Gallegas*: 49. *Rutas de España. Ruta N. 12: La Coruña, Lugo, Orense, Pontevedra, Santiago de Compostela*: 48. *Pesca y conservas. Itinerarios turístico-gastronómicos de la provincia de Pontevedra*: 48. *San Gonzalo*: 201, 248, 249, 250, 736. *Si o vello Sinbad vuelva á sillas…*: 48, 161, 166, 435, 436. *Teatro venatorio y coquinario gallego*: 47. *Un hombre que se parecía a Orestes*: 21, 49, 129, 161, 166, 167, 168, 312, 317, 339, 344, 363, 440, 491, 492, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 501, 503, 507, 514, 518, 525 ,527, 528, 532, 534, 545, 552, 560, 564, 569, 573, 574, 575, 620, 668, 731, 736, 741, 743, 745, 746, 749, 750. *Vida y fugas de Fanto Fantini della*

Gherardesca: 21, 27, 129, 161, 166, 172, 175, 188, 198, 205, 363, 443, 577, 578, 579, 585, 586, 595, 599, 604, 605, 606, 610, 611, 613, 614, 615, 616, 620, 624, 625, 626, 628, 631, 633, 634, 648, 649, 650, 653, 654, 664, 670, 674, 677, 678, 681, 731, 735, 737, 742, 745, 752. *Vigo y su Ría*: 49. *Xente de aquí y acolá*: 25.
Cunqueiro, César: 389 (en nota).
Curzio Rufo, Quinto: 603.
D'Ors, Eugenio: 41.
Dällenbach, Lucien: 163, 158.
Darío, Rubén: 207.
De Frisinga, Otón de: 444. *Crónica sive Historia de duabus civitatibus*: 444.
Decembrio, Pier Cándido: 604. *Vita Philippi Marie Vicecomitis*: 604.
Defoe, Daniel: 447. *Robinson Crusoe*: 447.
Derrida, Jacques: 105, 106, 617.
Díaz de Gámez, Gutierre: 639. *Victorial* o *Crónica de Don Pedro Niño*: 639.
Díaz Navarro, Epicteto: 22, 40, 182, 201, 205, 214, 225, 226.
Díaz, Constantino: 27.
Dickens, Charles: 26, 622. *Los papeles póstumos del club Pickwick*: 26 (en nota).
Diego, Gerardo: 27, 41.
Díez de Catalayud: 653. *Llibre de l'arte de menescalía*: 653.
Diógenes Laerco: 602, 603, 742. *Vitae* (*Vidas de filósofos*): 602.
Dionís, Clemente: 612. *Valerián de Hungría*: 612.
Dix, Otto: 179.
Dolezel, Ludomír: 20, 115, 123, 124, 125, 161.
Dominici, Giovanni: 591.

Don Juan Manuel: 636, 639, 650, 652. *Libro del caballero et del escudero*: 639. *Libro de la caza*: 652.
Donatello (Donato di Niccoló de Betto Bardi): 632.
Dostoievski, Fiódor: 109, 115.
Dotras, Ana María: 164, 494, 529, 569.
Dumio, San Martín de: 222. *De correctione rusticorum*: 222.
Durand, Gilbert: 130, 134.
Durero, Alberto: 202, 204, 213, 218, 736. *El caballero, la muerte y el diablo*, *San Jerónimo*, *La Melancolía*: 204.
Eschenbach, Wolfram de: 273. *Parzival*: 273.
Eco, Umberto: 127.
Egnacio, Battista: 603. *De exemplis illustrium virorum venetae civitatis atque aliarum Pentium*: 603. *Scriptores historiae augustae* (ed.): 603.
Eiroa, Xosé: 27.
El pastor, la cobra y la raposa (cuento popular): 285 (en nota).
Eliade, Mircea: 130, 135, 135 (en nota), 136.
Éluard, Paul: 34.
Encinar, Ángeles: 485, 486, 537.
Entralgo, Laín: 42, 278.
Ernst, Max: 83.
Espina, Concha: 41.
Esquilo: 457, 482, 491, 492, 503, 505, 528, 532, 543, 741 (en nota). *Prometeo encadenado*: 457, 472. *Orestiada*: 491, 492, 494, 498, 500, 505, 545, 742.
Estrabón: 441, 736. *Geografía*: 441.
Euclides: 693. *Elementos*: 693.
Eurípides: 98, 408, 409, 421, 736. *Alcestis*: 406, 408.
Everett Millais, John: 219, 712. *Ofelia*: 219.
Eyring Bixler, Jacqueline: 506, 521, 533.
Facio, Bartolomeo: 603. *De viris illustribus*: 603.
Facio: 604. *De rebus gestis Alphonsi regis*: 604.
Faulkner, William: 723.

Felipe Vivanco, Luis: 41.
Fernández de Heredia, Juan: 350, 596.
Fernández del Riego, Francisco: 27, 33, 34, 40, 45, 47, 369, 382, 435.
Fernández Flórez, Wenceslao: 333.
Fernández Santos, Jesús: 515. *Los Bravos*: 515.
Fichte, Johann Gottlieb: 63, 141.
Fiorentino da Bisticci, Vespasiano: 604. *Vite di uomini illustri del secolo XV*: 604.
Flaubert, Gustave: 317.
Fole, Ánxel: 27.
Folengo, Teofilo: 621. *Maccheronee*: 621.
Fougères, Étienne de: 638. *Libre de manières*: 638.
France, Anatole: 247, 248. *Tais*: 247.
Francesca, Piero della: 179, 582, 606, 607, 694. *De prospectiva pingendi*: 582.
Franco Grande, Xosé Luis: 44.
Freud, Sigmund: 399, 427.
Fröbe-Kapteyn, Olga: 130.
Frontino, Sexto Julio: 638. *Stratagematon*: 638.
Frye, Northop: 20, 86, 87, 88, 96.
Gadamer, Hans Georg: 101.
Gales, Juan de: 638. *Communiloquium*: 638. *Breviloquium*: 638.
Gallard, Jean Antonie: 174, 449.
García, Carlos Javier: 164.
García Gual, Carlos: 171, 267.
García Lorca, Federico: 27, 31, 35. *Romancero Gitano*: 35.
García Márquez, Gabriel: 49, 173. *Cien años de soledad*: 49.
García Sabell, Domingo: 27.
García Serrano, Rafael: 42. *La fiel infantería*: 42.
Garrido Domínguez, Antonio: 313.
Gass, William: 162.
Gautier, Theophile: 192, 197. *Mademoiselle de Maupin*: 190.

Gemistos Pletón, Jorge: 591. *De differentis*: 591.
Genette, Gérard: 20, 111, 115, 119, 120, 121, 122, 123, 161, 163.
Geste francor: 233.
Ghika, Matila: 582, 687, 695.
Gide, André: 163.
Gil González, Antonio Jesús: 164, 526.
Giménez Caballero, Ernesto: 37, 38. *Genio de España*: *La nueva catolicidad; Arte y Estado*: 38.
Giovo, Paolo: 604. *Vitae virorum illustrium*: 604. *Elogia virorum bellica virtute illustrium:* 605. *Virorum doctorum elogia*: 605.
Goethe, Johann Wolfgang von: 61.
Gómez de la Serna, Ramón: 27, 52, 66, 68, 83, 84, 85, 187, 328, 745.
Gómez Moreno, Ángel: 170, 173, 247, 296, 596.
González de Ávila, Manuel: 164.
González Fernández, Anxo: 567, 570.
González García, José Ramón: 30, 40, 200, 205, 214, 225, 226.
González Millán, Xoán: 153, 156, 157, 278, 295, 311, 321, 482, 483.
Goya, Francisco de: 189, 357, 358, 360.
Goytisolo, Luis: 164.
Gracia, Jordi: 362.
Gran Conquista de Ultramar: 172, 234.
Gran Crónica de Alfonso XI: 639.
Gregorio González, Manuel: 39, 169, 177, 328, 465.
Gregory, Lady Augusta: 29, 175, 180.
Grimm, Jacob y Wilhelm: 176, 283, 284.
Guarinis, Guarino de: 592.
Guevara, Fray Antonio de: 165, 166, 228, 229. *Epístolas familiares*: 165, 166, 228, 311.
Gullón, Ricardo: 569.

Gullón, Germán: 159, 193, 315, 316.
Halcón, Manuel: 40, 41.
Hamon, Philippe: 127.
Hayton II: 443. *Flor de las historias de Oriente*: 443.
Hegel, Georg: 63, 64, 65, 139, 188.
Heiddeger, Martin: 146.
Heine, Heinrich: 216, 217, 257. *Espíritus Elementales*: 216.*Französische Zustände*: 257.
Hesíodo: 296, 370, 377, 457, 705, 736. *Los trabajos y los días*: 296, 457. *Teogonía*: 457.
Historia calamitatum de Abelardo a un amigo: 142, 241.
Historia compostelana: 255.
Hoffmann, Ernst T. A.: 71, 104, 213. *Los autómatas*: 213. *La Princesa Brambilla*: 104.
Hölderlin, Friedrich: 57.
Homero: 369, 370, 374, 384, 423, 424, 736. *Odisea*: 215, 257, 287, 369, 370, 371, 374, 375, 376, 380, 384, 386, 406, 407, 408, 417, 422, 430, 431, 447, 500. *Ilíada*: 370, 378, 423, 500, 679.
Hugo, Victor: 585.
Huizinga, Johan: 634.
Hutcheon, Linda: 20, 127, 128, 163, 514.
Huysmans, Joris Karl: 199, 212, 723. *A rebours*: 199.
Iglesias Alvariño, Aquilino: 27, 33.
Il drago dalle sette teste (cuento popular): 285 (en nota).
Jakobson, Roman: 123.
James, Henry: 316, 620. *Otra vuelta de tuerca*: 316.
Jarazo Álvarez, Rubén: 268, 326.
Jenofonte: 603, 626.
Jiménez Calvente, Teresa: 22, 296, 587, 595.
Jiménez, Juan Ramón: 137, 347.
Johnson, Lionel: 94.
Joyce, James: 137, 723.
Jung, Karl Gustav: 130, 132.

Juvenal, Décimo Junio: 230.
Kafka, Franz: 321, 687, 699, 753. *El castillo*: 699.
Kant, Immanuel: 139, 140, 149, 468, 747.
Kellman, Stefen: 163.
Kerbrant-Orecchioni, Catherine: 128.
Khusraw, Nasir: 446. *Safarnama*: 446.
Kierkegaard Sören: 20, 66, 69, 90, 95, 102.
Klee, Paul: 571. *Angelus Novus*: 571.
Knox, Roland: 94, 95.
Kristeva, Julia: 20, 115, 116, 117, 119, 120, 123, 426.
Kronik, John: 500.
La chica de las siete cabezas (cuento popular): 285 (en nota).
La cueva de la serpiente (cuento popular): 285 (en nota).
La historia del emperador Carlomagno y de los doce pares de Francia: 206.
La serpiente de Troña (cuento popular): 285 (en nota).
La serpiente multicolor (cuento popular): 285 (en nota).
Laforet, Carmen: 43. *Nada*: 43.
Lais de Bretanha: 172, 206.
Landino, Cristoforo: 602.
Lanzarote y el ciervo de pie blanco (romance de): 210.
Las mil y una noches: 154, 174, 176, 319, 370, 440, 447, 448, 449, 451, 453, 454, 455, 737, 751.
Las muy ricas horas del Duque de Berry: 235.
Latini, Brunetto: 587.
Lazarillo de Tormes: 185, 186, 187.
Le Braz, Anatole: 305, 307. *An Ankou. La Légende de la mort chez les Bretons armoricains*: 305.
Le Goff, Jaques: 177, 451.
Le Goffic, Charles: 302, 305, 306. *L'Ame bretonne*: 305.
Le Roi, Adenet: 233. *Bertes aus grans piès*: 233.
Le Roman d'Alexandre: 174, 649.
Lejeune, Philippe: 362.

Lévi-Strauss, Claude: 131, 133, 134.
Libro de Alexandre: 174, 442, 650, 658, 673, 674.
Libro de San Cipriano o *Ciprianillo*: 277.
Libro de Tristán: 172.
Libro del caballero Zifar: 172.
Lionel, Abel: 162, 527, 530, 533.
Livio, Tito: 587, 597, 602, 637, 639, 660, 742. *Ab urbe condita libri*: 587, 637.
Llull, Ramón: 638, 650, 656. *Libre de l'orde de cavalleria*: 639.
Lönnrot, Elias: 176, 252. *Kalevala*: 252.
López de Ayala, Pedro: 637, 640. *Crónicas*: 640.
López López, Mariano: 481.
López Mourelle, Juan Manuel: 425.
López, Xaquín: 583.
Lord Dunsany (Edward Plunkett): 29, 129, 180, 258, 320, 326, 327. *Cuentos de un soñador*: 180. *Días de ocio en el País de Yann*: 258. *Una noche en una taberna*: 326. *Atlanta in Wimbledon*: 326.
Lovati, Lovato: 587.
Luca de Tena, Ignacio: 577.
Luca Pacioli: 581, 606, 607, 692, 694. *De Divina Proportione* (*La divina proporción*): 582, 693, 753.
Lucía Mejías, José Manuel: 612.
Lukács, Georg: 53, 98, 99, 100.
Luna, Álvaro de: *Crónicas*: 639.
Lyotard, Jean-François: 163, 524, 746.
Ma'sudi: 446. *Las praderas de oro*: 446.
Macdonald, Dwight: 125.
Machado, Manuel: 41, 198.
Mainer, José-Carlos: 37, 198.
Malaparte, Curtio: 38. *L'Italie contre L'Europe* (trad. al español con el título de) *En torno al casticismo de España*: 38.

Malory, Thomas: 272. *Le morte d'Arthur*: 272.
Man, Paul de: 20, 53, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 496, 619.
Manetti, Antonio: 601, 602.
Manetti, Giannozzo: 593, 604, 671. *De dignitate et excelentia hominis*: 593. *Vita Nicolai V summi Pontificis*: 604. *Vita Dantis*: 604. *Orazione a Gismondo Pandolfo de' Malatesta*: 671.
Manoel, Antonio: 34 (en nota).
Manrique Jorge: 226, 474. *Coplas*: 226.
Mantegna, Andrea: 179.
Manteiga, Luis: 27.
Manzoni, Alessandro: *Los novios*: 79.
Marcabrú (trovador provenzal): 239.
Marcial, Marco Aurelio: 230.
Marineo Sículo, Lucio: 598.
Marinetti, Tommaso Filippo: 80, 745.
Markale, Jean: 265.
Marqués de Santillana (Iñigo López de Mendoza): 597, 600, 638, 639. *Prohemio e cartas*: 600. *Question sobre la caballería*: 639.
Marquina, Eduardo: 41.
Marsella, Genadio de: 601.
Martillo de las Brujas: 217.
Martín Maestro del Pino, Abraham: 22, 361, 367, 368.
Martínez Bonati, Félix: 184.
Martorell, Joanot: 172, 173, 650. *Tirante el Blanco*: 172.
Masaccio (Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai): 179.
Maside, Carlos: 27.
Máximo, Valerio: 603, 639, 742.
Mcpherson, James: 170.
Medvedev, Pavel: 111.
Mena, Juan de: 598, 600. *Trecientas*: 598.
Mendiño (trovador gallego): 253.

Mendoza, Eduardo: 182. *La verdad sobre el caso Savolta*: 182.
Menéndez Pidal, Ramón: 184.
Merino, José María: 164.
Mihura, Miguel: 83.
Millington Synge, John: 29, 180.
Milton, John: 212, 218. *Paraíso Perdido*: 218.
Miniato, Giovanni da: 591.
Mistral (trovador provenzal): 239.
Mocedades de Rodrigo: 373, 428.
Molière, Jean-Baptiste Poquelin: 167, 191, 328, 340, 342. *El señor de Pourceaugnac*: 339, 340, 342.
Samosata, Luciano de: 331, 332. *Diálogos de los muertos*: 331, 332, 610.
Molina, Tirso de: 553. *Don Gil de las calzas verdes*: 553.
Molinier, Guilhelm: 239. *Las leys d'amors*: 239.
Monja por fuerza (romance de): 246.
Monmouth, Geoffrey de: 171, 265, 268. *Prophetiae Merlini*: 171, 265. *Historia regum Britanniae*: 171, 265, 266, 267. *Vita Merlini*: 171, 266.
Montagnone, Geremía de: 587.
Montecorvino, Juan de: 444. *Cartas desde Cámbalic*: 444.
Montero Díaz, Santiago: 27.
Montes, Eugenio: 198, 199.
Morán Fraga, César Carlos: 178.
Moreiras, Alberto: 706, 724, 734.
Moreiras, Juan Miguel: 155, 221.
Morier, Henri: 77.
Moureau, Gustave: 723.
Mourlane Michelena, Pedro: 198, 199.
Muecke, Douglas C.: 20, 53, 86, 92, 94, 95, 96, 97, 98.
Müller López, María Ángeles: 15, 46, 159, 269, 270, 281, 282, 284, 287, 289, 290, 610, 615, 707.
Mussato, Albertino: 587.

Navarrete, Manuel de (arzobispo de Burgos): 253. *Teatro eclesiástico de la Santa Iglesia de Mondoñedo y relación histórica de sus obispos*: 253.
Nebrija, Antonio de: 596, 597, 598, 599. *Introductiones latinae*: 597. *Gramática de la lengua castellana*: 598.
Nennius: 170, 265, 266. *Historia Britonum*: 266.
Nepote, Cornelio: 603.
Nerval, Gérard de: 194.
Neville, Edgar: 40, 42, 83. *Frente de Madrid*: 42.
Nicasio Salvador, Miguel: 272, 448, 455.
Niccoli, Niccoló: 589.
Nietzsche, Friedrich: 139, 494, 569.
Noriega Varela, Antón: 33.
Novalis (Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg): 51, 55, 57, 59, 62, 547, 463, 465, 466, 470, 471. *Enrique de Ofterdingen*: 458, 460, 465, 467, 469, 748. *Himnos a la noche*: 470, 729 (en nota).
O cancionero de Pero Meogo: 210.
O' Grady, Standish: 29.
Oberg, Eilhart von: 171.
Ordenamiento de Montalvo: 638.
Ortega y Gasset, José: 30, 82, 179, 738.
Orwell, George: 89.
Otero Pedrayo, Ramón: 28, 34, 45, 160, 170, 254. *A romaría de Xelmírez*: 170, 248, 254, 255. *Fra Vernero*: 170.
Otto, Rudolf: 130.
Ovidio (Publio Ovidio Nasón): 210, 230, 237, 477, 664, 665, 673. *Ars Amandi*: 664.
Palacio Valdés, Armando: 26.
Palencia, Alfonso de: 639. *El tratado de la perfección militar*: 639.
Palmieri, Matteo: 601.
Palomo, María del Pilar: 689, 691.
Panciroli, Guido: 603.

Panero, Leopoldo: 41.
Panoramita, el (Antonio Beccadelli): 604. *Dicta aut facta Alphonsi regis*: 604.
Pascual, Ángel María: 249. *Amadís*: 249.
Pastrengo, Guglielmo de: 601. *De viris illustribus et de originibus*: 601.
Pater, Walter: 175, 194, 195, 196, 197, 579, 581, 735.
Pausanias: 232, 237, 499, 523. *Descripción de Grecia*: 232.
Paz Gago, José María: 184.
Paz, Octavio: 397, 428.
Pedrós-Gascón, Antonio Francisco: 363, 578.
Peguy, Charles: 246. *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*: 246.
Pemán, José María: 41.
Pereda, José María de: 26.
Péret, Benjamin: 83.
Pérez Bowie, José Antonio: 164, 359.
Pérez de Guzmán, Fernán: 605, 606. *Generaciones y semblanzas*: 605, 606.
Pérez García, Florentino: 248, 249.
Pérez-Bustamante Mourier, Ana Sofía: 203, 204, 210, 212, 275, 388 (en nota), 389, 411, 413, 414, 431, 432, 433, 447, 552, 558, 560, 695.
Perucho, Joan: 47.
Perusa, Andrés de: 444. *Cartas al guardián de Perusa desde Chaitón*: 444.
Petrarca, Francesco: 587, 588, 591, 600, 662, 676, 239. *Canzoniere*: 662.
Piccolomini, Enea Silvio: 601.
Pico de la Mirandola, Juan: 582, 594, 668, 737, 752. *De hominis dignitate* (*Oración sobre la dignidad del hombre*): 594, 668, 669. *De Ente et Uno* (*Del Ente y el Uno*): 688.
Pimentel, Luis: 27.

Pirandello, Luigi: 52, 53, 66, 68, 69, 85, 97, 137, 157, 167, 316, 328, 344, 352, 527, 528, 529, 560, 564, 570, 745, 746. *Seis personajes en busca de autor*: 82, 97, 344, 527, 528, 746 *El juego de las partes*: 344. *El difunto Matías Pascal*: 560, 568, 570. *Uno, ninguno y cien mil*: 560, 563, 568.
Pisa, Rustichello de: 445.
Pitigrilli (Dino Segre): 83.
Plano Carpino, Juan de: 444. *Itinerarium*: 444.
Platina, Bartolomeo: 603. *Vitae pontificum*: 603.
Platón: 17, 362, 457, 582, 591, 688, 689, 692, 693. *Protágoras*: 457. *Timeo*: 693.
Plinio el Viejo: 441, 736. *Historia naturalis*: 441.
Plinio el Joven: 230.
Plotino: 689, 752.
Plutarco, Mestrio: 314, 596, 601, 603, 604, 643, 660, 742. *Vitae parallelae* (*Vidas paralelas*): 596, 603. *Alejandro Magno*: 643.
Polenton, Sicco: 602. *Scriptores illustres latinae linguae*: 602.
Polo, Marco: 445, 456, 736. *El libro del millón*: 445.
Pondal, Eduardo: 33.
Poncela, Jardiel: 83.
Pordenone, Odorico de: 444. *Itinerario*: 445.
Post-Vulgata (o *Pseudo-Boron*): 171, 172, 737.
Pound, Ezra: 150, 747.
Pozuelo Yvancos, José María: 181.
Pradera, Juan José: 40.
Primo de Rivera, José Antonio: 57, 578.
Propp, Vladimir: 154, 281.
Proust, Marcel: 257, 723. *En búsqueda del tiempo perdido*: 257.
Pseudo-Calístenes: 643. *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*: 643.

Ptolomeo, Claudio: 440. *Geographia*: 440. *Almagesto*: 441.
Pulci, Luigi: 621. *Morgante*: 621.
Pulgar, Fernando de: 605. *Claros varones de España*: 605.
Quevedo y Villegas, Francisco de: 187, 482. *Historia de la vida del Buscón, llamado Don Pablos, ejemplo de vagabundos y tacaños*: 187.
Quintiliano, Marco Fabio: 589. *Institutio Oratoria*: 589.
Rabelais, François: 71, 114, 157, 190, 191, 328, 329, 621, 622, 744. *Gargantúa y Pantagruel*: 114, 190, 329, 745.
Radcliffe, Anne: 328.
Rambaldi da Imola, Benvenuto: 603.
Ramírez de Lucena, Juan: 598. *Diálogo de vida beata*: 598.
Raumer, Friedrich von: 65.
Reinhardt, Max: 360.
Renan, Ernest: 302, 305. *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*: 305. *Poésie des races celtiques*: 305.
Riba, Carles: 137.
Ribemont-Dessaignes, Georges: 83.
Richardson, Samuel: 258. *Pamela o la virtud recompensada*: 258.
Richter, Jean Paul: 52, 55, 58, 84, 745.
Rico, Francisco: 185, 187.
Ricoeur, Paul: 139.
Ridruejo, Dionisio: 41, 198.
Riffaterre, Michael: 120, 127.
Rimbaldoni de Feltre, Vittorino de': 392.
Rimbaud, Arthur: 143.
Río Sainz, José del: 198.
Riquer, Martín de: 240.
Risco, Antón: 367.
Risco, Vicente: 28, 29, 34, 130, 135, 136, 169, 175, 197, 218, 223, 285, 286, 579, 735, 748. *A trabe de ouro e a trabe de alquitrán*: 285.
Rivas Cherif, Cipriano: 359, 360.

Rivera de Rosales, Jacinto: 482.
Robbe-Grillet, Alain: 151.
Roca Sierra, Marcos: 185 (en nota), 525.
Rodas, Apolonio de: 377, 411, 736. *El viaje de los Argonautas*: 377.
Ródenas de Moya, Domingo: 164.
Rodríguez de Montalvo, Garci: 172, 173, 611, 655. *Amadís de Gaula*: 173 (en nota), 206, 611, 634 (en nota), 646, 655.
Rodríguez Fer, Carlos: 32, 255.
Rodríguez López-Vázquez, Alfredo: 189.
Rodríguez Pequeño, Francisco Javier: 140 (en nota), 312, 314 (en nota), 321 (en nota).
Rodríguez Pequeño, Mercedes: 140 (en nota).
Rodríguez Puértolas, Julio: 250, 579.
Rodríguez Vega, Rexina: 236 (en nota), 264.
Rodríguez Velasco, Jesús Demetrio: 636, 638.
Roh, Franz: 179.
Roman d'Eneas: 174.
Roman de Thèbes: 174.
Roman de Troies: 174.
Romano, Egidio: 639, 652. *De regimine principum*: *Libro de la caza*: 639.
Ros, Samuel: 41, 43 (en nota), 198.
Rosales, Luis: 41.
Rose, Margaret: 125, 126, 127, 162.
Rosenkranz, Karl: 188, 189.
Roumant du pet au Deable: 291.
Rubruck, Guillermo de: 444, 736. *Itinerarium*: 444.
Rudel, Jaufré: 663.
Rulfo, Juan: 173.
Ruskin, John: 194.
Sabato, Ernesto: 174.
Sabbadini, Remigio: 589.
Sacrobosco: 736, 441. *De Sphaera*: 441.

Saint-Pierre, Bernardine de: 262, 264, 291, 293, 294, 295, 297, 299. *Pablo y Virginia*: 262, 291, 294, 295.
Saint-Quentin, Simon de: 444. *Historia Tartarorum*: 444.
Salaverría, José María: 41.
Sales Dasí, Emilio: 612.
Salisbury, Juan de: 638. *Policraticus*: 638.
Salutati, Coluccio: 590, 591, 592, 594. *Epistolario*: 591.
San Jerónimo: 243, 601. *De viris illustribus*: 601.
Sánchez Ferlosio, Rafael: 44, 43 (en nota), 515. *El Jarama*: 44, 515.
Sánchez Mazas, Rafael: *La vida nueva de Pedrito de Andía*:
Sánchez Torre, Leopoldo: 164.
Sanfiz Fernández, Concepción: 628, 629.
Sanmartín Bastida, Rebeca: 28, 34.
Santo Graal: 172.
Sastre, Alfonso: 440.
Saussure, Ferdinand de: 501.
Saxo Grammaticus: 255. *Gesta Danorum*: 255.
Schlegel, August Wilhelm: 54 (en nota), 746.
Schlegel, Friedrich: 51, 54, 55, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 82, 105, 535, 746.
Seoane, Luis: 27.
Seurat, Giorges Pierre: 150 (en nota).
Séverac, Jordán de: 444. *Maravillas*: 444.
Sevilla, Isidoro de: 601.
Shakespeare, William: 62, 62 (en nota), 157, 167, 191, 302, 337, 432, 506, 533, 542, 543, 546, 547, 548, 556, 559, 616, 617, 618, 681, 703, 705, 742, 750. *Romeo y Julieta*: 337. *La tempestad*: 339, 506, 703, 704, 705. *El rey Lear*: 429. *Hamlet*: 532, 534, 535, 547, 751. *Macbeth*: 548. *Noche de reyes o cómo queráis*: 543. *Ricardo II*: 547. *La comedia de las equivocaciones*: 548. *Mercader de Venecia*: 550. *Otelo*: 582, 617, 618, 681.
Shelley, Mary: 328.

Shelley, Percy Bysshe: 457, 458, 472. *Prometeo liberado*: 457, 472.
Schopenhauer, Arthur: 20, 52, 66, 67, 149.
Silvana (romance de): 207.
Simon, Michel: 151.
Simon, Pierre-Henri: 139.
Simons, Arthur: 194.
Sklovsky, Viktor: 110.
Sobejano, Gonzalo: 164.
Solger, Karl: 54, 54 (en nota), 55, 60, 63, 63 (en nota), 65, 479, 745.
Soupault, Philippe: 83.
Spires, Robert C.: 163, 168, 498, 514, 515, 517, 529, 533, 541.
Sprenger, Jakob: 217. *Malleus Maleficarum*: 217.
Starobinski, Jean: 104.
Sterne, Laurence: 79, 115, 167, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 745. *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*: 79, 115, 620, 621, 624, 625, 745.
Stevenson, Robert Luis: 447. *La isla del tesoro*: 447.
Stoker, Bram: 169. *Drácula*: 169.
Strasbburg, Gottfried von: 171.
Sturluson, Snorri: 175, 176, 252, 560. *Edda*: (*Mayor*): 252. *Heimskringla*: 252.
Suárez Picallo, Ramón: 33.
Suetonio Tranquilo, Gayo: 601, 603, 604, 659, 742. *Vida de los Césares*: 603.
Suevos, Jesús: 39.
Suite du Merlín o *Huth Merlín*: 172, 271.
Suso de Toro (Xesús Miguel de Toro Santos): 45.
Swift, Jonahtan: 89, 284. *Los viaje de Gulliver*: 284.
Talavera, Hernando Fray de: 638. *Carta del rey sobre los caballeros de Castilla*: 638.
Tamar y Amnón (romance de): 208.

Tarrío Varela, Anxo: 183, 276.
Tennyson, Alfred: 170, 173, 272, 373 (en nota). *Idylls of the King*: 170. *Merlin and Vivien*: 272. *Ulysses*: 373 (en nota).
Thomas, Michael D.: 502, 575.
Thompson, Stith: 176.
Tieck, Ludvig: 55, 65, 62 (en nota), 82.
Tinianov, Iuri: 109, 110, 112.
Todorov, Tzvetan: 111, 115, 321, 322, 323, 324.
Tomachevski, Boris: 514.
Tono (Antonio Lara de Gavilán): 40, 83.
Torre Woodhouse, Cristina de la: 261, 383, 413, 514, 621.
Torre, Guillermo de: 37.
Torrente Ballester, Gonzalo: 27, 41, 42, 433. *Javier Mariño*: 42. *La saga/fuga de J.B.*: 433.
Torres Ferrer, Sabino: 45.
Tovar, Antonio: 578.
Traversari, Ambrogio: 589.
Trípoli, Guillermo de: 443. *Tractus de Statu Sarracenorum*: 443.
Tristán de Leonís: 205.
Troyes, Chretién de: 171, 268, 663, 737. *Erece et Enide*: 171. *Cligés*: 171. *Yvain*: 171. *Lanzarote del Lago o el caballero de la carreta*: 171, 209, 663. *Perceval*: 171.
Tzara Tristan: 80, 83, 727, 745.
Unamuno, Miguel de: 30, 164, 167, 169, 316, 317, 318, 344, 746. *Niebla*: 317, 518, 569, 615, 616, 731, 746.
Urban, Wilbur Marshall: 144, 145, 146, 149, 150, 467.
Valera, Diego de: 639. *Valeriana*: *Espejo de verdadera nobleza*: 640. *Tratado de las Armas*: 640. *Ceremonial de príncipes*: 640.
Valera, Juan: 314. *Pepita Jiménez*: 315, 315 (en nota).

Valla, Lorenzo: 594, 597, 606. *De libero arbitrio*: 594. *Gesta Ferdinandi regis Aragonum*: 595, 606. *Elegantie latinae linguae*: 597.
Valle, Adriano de: 198.
Valle-Inclán, Ramón de: 26, 169, 189, 200, 201, 204, 347, 353, 359. *Corte de amor*, *Florilegio de honestas y nobles damas*: 200. *Divinas palabras*: 189, 252, 347. *Tirano Banderas*: 189, 353, 357, 358, 359, 360. *Sonatas*: 189, 200. *Sonata de otoño*: 212, 216. *Sonata de primavera*: 245. *Flor de santidad*: 200, 250. *Aromas de Leyenda*. *Versos en loor de un santo ermitaño*: 200. *La cabeza del Bautista*: 216.
Valori, Niccoló: 604. *Laurentii Medici Vita*: 604.
Van Gogh, Vincent: 150, 150 (en nota).
Vaqueiras, Raimbaut de: 239, 240, 241, 244.
Varela Iglesias, José Luis: 185, 193, 198, 276, 578.
Vargas Llosa, Mario: 173, 178.
Vasari, Giorgio: 603. *Vite dei piú eccellenti pittori, scultori e architetti*: 603.
Vattimo, Gianni: 572.
Vázquez Cuesta, Pilar: 183.
Vega, Lope de: 509. *Caballero de Olmedo*: 499, 500, 509.
Vegecio Renato, Flavio: 638, 652, 672. *Epitoma rei militaris*: 638.
Velázquez, Diego de: 343, 420. *Las meninas*: 343, 339, 340. *La fragua de Vulcano*: 420. *El triunfo de Baco*: 420.
Vergara Alarcón, Sergio: 492 (en nota), 500, 515, 569.
Vergés, José: 702.
Verona, Guarino de: 589.
Verona, Guido da: 83.
Verona, Niccoló de: 628. *Prise de Pampelune*: 628.
Ventadorn, Bernart de: 663.
Viajes de Juan de Mandeville: 445.
Vicente Viqueira, Xoán: 33.
Vicetto, Benito: 28, 204.

Vico, Giambattista: 17. *Scienza nuova*: 17.
Vidarte Rivas, Bernardino: 32, 33.
Villani, Filippo: 601, 602. *Liber de origine civitatis florentiae et eiusdem famosis civibus*: 601.
Villanueva Gesteira, María Dolores: 45.
Villanueva Prieto, Darío: 174, 183, 185.
Villar Ponte, Ramón: 33.
Villén, Jorge: 41. *Antología poética del alzamiento 1936-1939*: 41.
Villiers de l'Isle Adam, Auguste: 283, 297, 298, 302, 305, 306, 307, 365. *La Eva futura*: 282. *Virginia y Pablo*: 297. *Cuentos crueles*: 305.
Villon, François: 36, 160, 225, 226, 227, 228, 232, 233, 237, 242, 246, 247, 262, 291, 292, 736. *Ballade des dames du temps jadis*: 225, 227, 246. *El Testamento*: 225, 232, 262.
Vinci, Leonardo da: 223, 600, 693, 695, 753. *El hombre de Vitruvio*: 695, 695 (en nota), 693.
Viña Liste, José María: 230.
Virgilio: 210, 397, 374, 587, 673, 736. *Bucólicas*: 375, 673. *Eneida*: 297, 375. *Geórgicas*: 732.
Vitoria, Pascual de: 444. *Carta desde Almalik*: 444.
Vitry, Jacques de: 443. *Historia Hierosolimitana*: 443.
Vodicka, Felix: 125.
Voloshinov, Valentin: 111.
Vulgata (o *Lancelot-Graal* o *Pseudo-Map*)*:* 171, 206, 208, 269.
Wagner, Richard: 171.
Walpole, Horace: 328.
Waterhouse, John William: 216.
Wilde, Oscar: 194, 216. *Salomé*: 216.
Yeats, William Butler: 29, 175, 192, 194, 222, 326, 733, 734 (en nota).
Zambrano, María: 139.

Zola, Emile: 317.
Zorrilla, José: 315. *Don Juan Tenorio*: 315.
Zumthor, Paul: 265, 442.
Zunzunegui, Juan Antonio de: 41, 43 (en nota).